

لغة شعرا

ديوان المتنبي

رسالة تقدم بها

علي كاظم محمد علي المصلاوي

الى مجلس كلية الآداب - جامعة الكوفة

وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في

اللغة العربية وآدابها

اشراف

الدكتور حاكم حبيب الكريطي

أب - ١٩٩٩ م

جمادى الأولى - ١٤٤٠ هـ

لغة شعر
دوران اللؤلؤين

رسالة تقدم بها

علي كاظم محمد علي المصلاوي

الى مجلس كلية الآداب - جامعة الكوفة
وهي جز من متطلبات درجة الماجستير في
اللغة العربية وآدابها

اشراف
الدكتور حاكم حبيب الكريطي

أب - ١٩٩٩ م

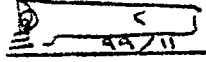
جمادي الأول - ١٤٢٠ هـ

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

قرار لجنة المناقشة


نشهد بأننا أعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على هذه الأطروحة وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، ونرى بأنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في آداب اللغة العربية بتقدير (جيد جداً) .



التوقيع :

الاسم : د. سائر هادي تميمي
التاريخ : ١٩٩٩ / ١١ / ٢
((عضواً))


التوقيع :

الاسم : د. علي نا صرغاب
التاريخ : ١٩٩٩ / ١١ / ٢
((رئيس اللجنة))


التوقيع :
الاسم : د. هاني حبيب الخزرجي
التاريخ : - (المشرف)
((عضواً))

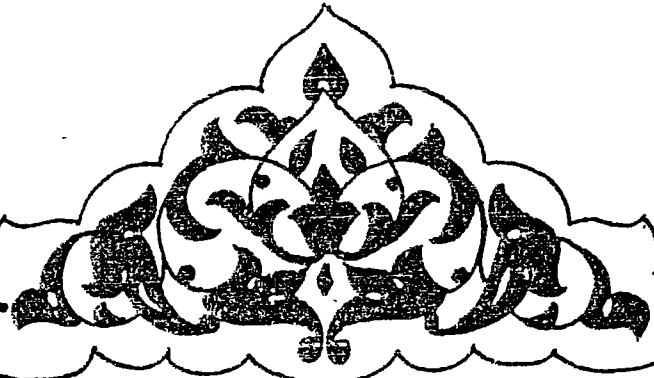

التوقيع :
الاسم : الدكتور هاني حبيب الخزرجي
التاريخ : ١٩٩٩ / ١١ / ٢
((عضواً))

مصادقة مجلس الكلية

صادق مجلس كلية الآداب بجامعة الكوفة على قرار لجنة المناقشة


التوقيع :

الاسم : كاظم عون عبيد
التاريخ : ١٩٩٩ / ١١ / ٢ م



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

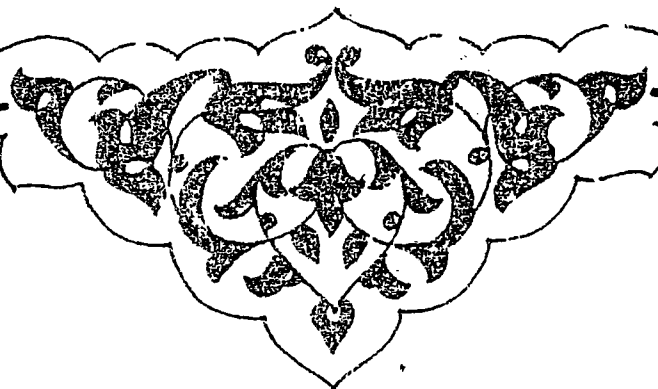
يَرْفَعُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ

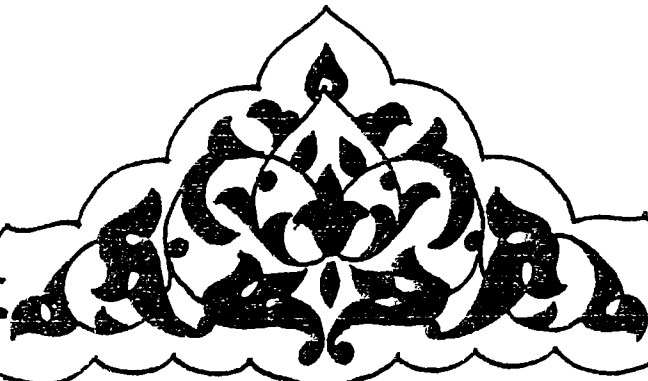
آمَنُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا

تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ

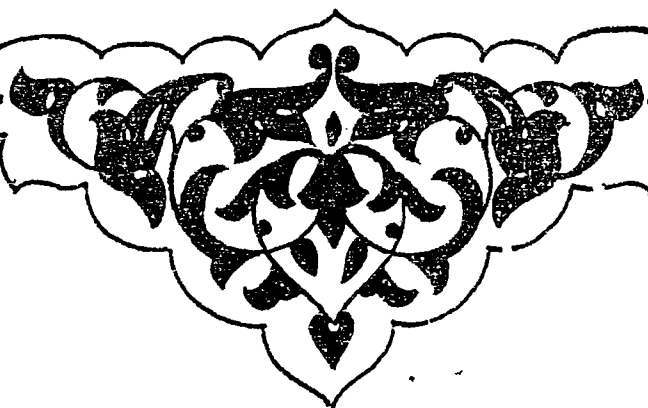
« المجادلة - »





لِلْإِهْلَاءِ

إِلَى مَدِينَتِي الْمُعْطَرَةَ بِأَرْبَعِ الشَّهَادَةِ وَالْبُطُولَةِ
وَالِإِبْنِ وَأُمِّي الَّذِينَ عَلِمَانِي الطَّيِّبَةَ وَالتَّسَامُحَ
وَالِإِخْوَتِي وَأَصْدِقَائِي الَّذِينَ غَمَّرُونِي بِعَطْفِهِمْ
السَّخِيَّ وَبَلِّغْ جَمِيعَهُمُ الْمُتَوَاصِلُ . م .



المحتويات

الصفحة	الموضوع
	المقدمة
١١ - ١	التمهيد
٨١ - ١٢	الفصل الاول (الالفاظ)
١٥ - ١٣	مفتتح الفصل
٦٤ - ١٦	المبحث الاول (الوضوح)
٢١ - ١٧	افعال الرومية والحس
٢٧ - ٢١	اسماء الامكنة
٣١ - ٢٧	اسماء الاعلام (النساء)
٣٥ - ٣٢	اسماء الاعلام (الاشخاص والقبائل والعشائر)
٤٠ - ٣٥	بدائل اسماء الاعلام
٤٢ - ٤١	مايتصل ببداية اسماء الاعلام
٤٩ - ٤٣	الجمائر
٥٣ - ٤٩	السلح
٥٩ - ٥٤	الموت
٦٣ - ٦٠	الحيوان
٨١ - ٦٤	المبحث الثاني (الغرابة)
١٥٩ - ٨٣	الفصل الثاني (الصياغة)
٨٣	مفتتح الفصل
٩٦ - ٨٤	الشرط
١٠٥ - ٩٦	النفسي
١٠٩ - ١٠٥	الامر والنهي
١١٥ - ١٠٩	الاستفهام
١١٨ - ١١٥	النداء
١٢٢ - ١١٨	الحطف
١٢٧ - ١٢٢	التاكيد

الصفحة	الموضوع
١٢٧ - ١٣٤	التشبيه
١٣٤ - ١٣٨	الاستعارة
١٣٨ - ١٤٢	الكناية
١٤٢ - ١٤٨	الامثال
١٤٨ - ١٥٩	القصصية
١٦٠ - ٢٢٢	الفصل الثالث (الايقاع)
١٦١ - ١٦٢	مفتاح الفصل
١٦٢ - ١٦٨	البحور الشعرية
١٦٩ - ١٧٢	المطلع
١٧٣ - ١٧٤	التدوير
١٧٥ - ١٧٦	التضمين
١٧٦ - ١٧٩	الحذف والزيادات العرضية
١٨٠ - ١٨٧	الضرورة
١٨٨ - ٢٠٠	التكرار
٢٠٠ - ٢٠٦	التجنيس
٢٠٦ - ٢١٢	التقطيع
٢١٢ - ٢٢٢	القافية
٢٢٢ - ٢٢٧	الخاتمة
٢٢٨ - ٢٤١	ثبت المصادر والمراجع

خلاصة البحث باللغة الانكليزية

القصة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أفضل الخلق أجمعين محمد الرسول

الأمين وعلى اله الطاهرين وصحبه المنتجبين - محمد :

إن نافذة اللغة لتطل على عالم مسحور بالتوقعات ، إذ تكشف الكثير من المدلولات الواقعية التي يبرز تحت وطأتها الانسان وبعانيها في حياته اليومية • واللغة الشعرية أشد خصوصية وملازمة لواقع الحياة واعمق تصويرا لها وأكثر سبرا لا غوارها العميقة ، فالشاعر لا يصور بلغته ما ألفته العيون وماتت عليه الاسماع ، انه يعمد الى هدم تلك الالفة وذلك التعود ليقوم عالما غير مالوف ولا مسموع ، عالما سحرنا جميلا يعيش لذته هو قبل أن يلقاها لنا ليسحرنا بأجواء عالمه الجديد عن طريق ادائه الشعري المتميز •

ومن هذه النظرة لخصوصية لغة الشعر وطبيعة تجربة الشاعر المتفردة ، انطلق الباحث ليختار نصا شعريا قديما ، بعدما وجد الدراسة في الشعر القديم اجدي للباحث المبتدى • لما يمثله من اولوية في تشكيل الفكر والخيال العربي •

وقد وقع الاختيار على شعر المهذبيين لخصوصيته في الاداء اللغوي ، إذ يعد نسيجا وحده • وعلى الرغم من مقارنته للمرحلة الاخيرة من العصر الجاهلي التي شاع فيها التقاليد وصناعة الشعر الحولي المحكم ، إلا أن المهذبيين ظلوا حتى مجيء الاسلام يعدده محافظين على فطرة اللغة العربية في ادائهم اللغوي للشعر ، لذلك كانوا محل عناية كبيرة من قبل النقاد والمخويين القدامى انذين اتجهوا وجهتين في عنايتهم هذه : الاولى : طلب الغريب في اشعارهم ، والثانية : فنية شعرهم ومسجته الخاصة • وهاتان الوجهتان ليستا منفصلتين وانما متعاضدتان • ولعلهما كانتا ورا • وصول ديوان المهذبيين إلينا • دواوين القبائل الأخر •

ومن الصعوبة بمكان دراسة لغة مجموعة من الشعراء ما لم يلتقوا عند شئ ما يوحدهم ، ولم يكن المهذليون مجتمعين تحت غرض شعري واحد فيسهل التعامل معه وإيجاد الخصائص المشتركة بينهم كما فعل البعض (١) • ولكن مجموعهم صار واحدا • وان ظلت الخصوصية قائمة إذ وحدتهم البيئة واجوائها ، وطبيعة الحياة فيها ، وماتمخض عنها من تقاليد وعادات

(١) تنظر رسالة (لغة شعر ديوان الحماسة باب الحماسة) لعبد القادر باعيسى

إذ دمن من الحماسة غرضاً واحداً أو باباً واحداً كما هو واضح من العنوان •

الفوها فيما بينهم ، مع تأصرهم وراثياً وقبلياً على المستوى الأعم ، وبالتالي توحدوا في أفق النظر للحياة والفن . ويسند ذلك قول حسان بن ثابت عند ما سئل عن ابي الناس اشعر ؟ فقال : رجل باذنه ام قبيل بأسره ؟ قال : قبيل ، فقال : هذيل فيها نيف وثلاثون شاعراً^(١) . فحسان لا يشير الى مجتمع قبلي بقدر ما يشير الى مجتمع فني له تميزه الخاص وسمته الخاصة التي وسم شعره بها .

وقد اقتص البحث في لغة شعر ديوان الهذليين وهو نسخة مصورة من دار الكتب المصرية . ودون شرح اشعار الهذليين بتحقيق عبد الستار احمد فراج وذلك للأسباب الآتية :

اولاً : ان اشهر شعراء هذيل يقعون في الديوان ، ولحل في اشارة حسان بن ثابت المتقدمة الى انهم نيف وثلاثون شاعراً قريباً من عدد شعراء الديوان .
ثانياً : ان شعر ساعدة بن جؤية وابي كبير الهذلي والمنتضل وغيرهم جاء كاملاً في الديوان مثلما جاء في شرح الاشعار ، وهو لا يمثلون الواجهة الرئيسية لشعراء هذيل ، وفي شعرهم الكثير من الظواهر اللغوية التي ميزت هذيلاً من غيرها .
ثالثاً : لم يسترجع الباحث - وهو يقرب صفحات شرح اشعار الهذليين - ما يلتفت النظر اليه بعيداً عن شعر الديوان ، على الرغم من ضخامة عدد ابیات شرح الاشعار الذي يقارب ضعف عدد ابیات الديوان .

على اننا لم نغفل كليا الاستعانة بشرح اشعار الهذليين ان انه مكمل للديوان خاصة وان شارح الاثنين هو السكري (ت ٧٥ هـ) فقد استعنا به في تدعيم وجود بعض الظواهر التي تميزت بها لغة شعرهم ، كما استعنا بشرح مالم يشرحه السكري على ابیات الديوان ، والاستفادة من الروايات المتضاربة للاشعار في تعزيز ما ذهب اليه ، وزيادة على هذا فان الكثير من الظواهر - خاصة فيما يتعلق بالايقاع - لم يتركها الباحث دون مقارنة بما توصلت له الدراسات التي اقيمت على شعر هذيل باكماله حرصاً منه على استكمال صورة واضحة للغة شعر الهذليين .

ومثلما اهتم النقاد واللغويون قد يما بشعر هذيل ، فان الاهتمام حديثاً لا يزال متواصلاً به ، ومتماشياً مع ما توصلت له المناهج النقدية واللغوية والروائية الجديدة للشعر عامة وللشعر الجاهلي خاصة . وقد ابتدا هذه الدراسات الدكتور احمد كمال زكي برسالة الماجستير الموسومة " شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي " (٢) ثم تلتها بعد ذلك

(١) ينظر: ديوان الهذليين : ٣٨ / ٢ .

(٢) قدمت هذه الرسالة سنة ١٩٥١ م ونشرت كتاباً عام ١٩٦٩ م .

رسائل ودراسات آخر . ، منها ما تعلق بقبيلة هذيل واخبارها واشعارها (١) ، ومنها ما اهتم ببعض الظواهر المميزة في شعر الهذليين (٢) ، ومنها ما اهتم بالجانب النحوي واللغوي في شعرهم (٣) . ومنها ما انصب اهتمامه على شعر ابي ذؤيب خاصة ، اذ انه يشكل اكثر من ربع شعر الديوان وهي نسبة كبيرة لم يصلها احد من شعراء هذيل ، فضلا عن خصوصية تجربة ابي ذؤيب الشعرية (٤)

ولم تهتم هذه الدراسات بمجموعها ولم تتعمق كثيرا بدراسة الجانب الفني في شعرهم حتى قام الدكتور ايباد عبد المجيد بدراسته القيمة والموسومة بـ " البناء الفني في شعر الهذليين " (٥) ليستكمل هذا الجانب المهم لشعرهم - الا أن تركيزه على هيكليته بناء القصيدة عند الهذليين جعلته يتسرع الحديث عن مميزات النسيج اللغوي لشعرهم ، الأمر الذي شجّع الباحث على توسيع الفصل الذي اقامه لهذا الغرض وتصويره رسالة كاشفا عما أغفل ذكره مضيفا لما ذكره موقفا فيما ذهب اليه من اراءه في شعرهم سواء في القديم ام الحديث ، متخذاً المنهج الاستقرائي في رصد الظواهر المستكنة من القراءات المتتالية لديوانهم .

ولعل اعتماد هذه الدراسة على الاستقراء جعلها اقرب الى التقييم الموضوعي منها الى التعميم الذي لا يسند به الاستقراء في كثير من الدراسات المعمولة .

ونالها ما يستدعي الاستقراء عمل الرموز لحصر انتشار الظاهرة ، فكانت الرموز (ج، من ب) وهي اشارة الى الجزء ، والصفحة ، والبيت ، للاشارة الى المواطن المستدل عليها لتدعيم الظاهرة وبيان مدى حضورها في اشعار . وقد اكتفى الباحث في بعض مواطن الاستشهاد - والذي حصر وجوده في الهامش - بالاشارة لبعض النماذج المستقراة دون كليتها وذلك متعلق بطبيعة الموضوع او الظاهرة المستقراة من حيث الشيع الاقوى في الديوان الامر الذي

(١) تنظر رسالة الدكتوراه الموسومة بـ " اشعار هذيل واثرها في محيط الادب الحرسي " ورسالة الماجستير الموسومة: " شعراء هذيل اخبارهم واشعارهم في القرن الاول الهجري " و " هذيل في جاهليتها واسلامها " .

(٢) تنظر رسالة الماجستير الموسومة " ظاهرة الشكوى في شعر الهذليين " ورسالة الماجستير الموسومة: " الطبيعة في شعر الهذليين " .

(٣) تنظر رسالة الماجستير الموسومة: " الجملة الشرطية عند الهذليين " ورسالة الدكتوراه الموسومة (لغة هذيل) رسالة الدكتوراه " البنية المصرية في ديوان الهذليين " .

(٤) ينظر: ابو ذؤيب الهذلي حياته وشعره . والواقع والاسطورة في شعر ابي ذؤيب الجاهلي .

(٥) بحث لنيل شهادة الدكتوراه - مقدم لجامعة بغداد - كلية الاداب - ١٩٩٠م .

يسهل العثور عليها في اغلب الصفحات كاسماء الامكنة والاعلام وبدائلها - الخ * ولا حاجة بعد ذلك - لرهاق الهامش *

وتجدر الاشارة الى استعمال الباحث مصطلح (الشاعر القديم ، او الشعر القديم وكذلك الشاعر الجاهلي ، والشعر الجاهلي * دلالة على عدم حدوث التغيرات في شعر المهذلين على الرغم من امتداده الزمني المتطول *

وكان البحث مشتملا على ثلاثة فصول وهي (الالفاظ ، الصياغة ، الايقاع) وتمهيد ومقدمة وخاتمة *

توزع التمهيد على ثلاث فقرات ، الاولى حاولت الوصول لفهم شامل واقرب السس العلمية للغة الشعر ، اما الثانية فقد تحلقت ببيان طبيعة لغة الشعر الجاهلي وبداية العصر الاسلامي ، اما الثالثة فقد ناقشت اهمية شعر هذيل من اقوال النقاد القدامى ، وهذه الفقرات مجتمعة اسست انطلاقا للبحث نحو فهم اشمل واكمل لخصوصية التعامل مع لغة الشعر عامة ولغة الشعر الهذلي خاصة *

اما الفصل الاول فقد عرض ما للالفاظ واهميتها في سياق التكون الشعري ، وانشطر حسب وضوح النسيج الشعري وخرابته الى بحثين * الاول تكفل ببيان طبيعة الوضوح في لغة الشعر الجاهلي عامة ولغة الشعر الهذلي خاصة ، ثم تابع تجليات سمة الوضوح في النسيج اللغوي لشعر هذيل ، فرصد اهم المرتكزات اللفظية وسياقاتها وتجاوزاتها الدلالية ، فكانت الفاظ الرومية والحسن واسماء الامكنة ، والاعلام وبدائلها ، والموت ، والسلاح ، والحيوان تتحرك بشكل ملحوظ ومكثف فعززت في اظهار سمة الوضوح في اشعارهم * اما البحث الثاني فقد رصد سمة مناقضة للوضوح وهي الخرابية التي كانت سمة مهمة من سمات الشعر الهذلي فحمل الباحث على كشف اسبابها وتجلياتها وطرقها واثرت ذلك في السياقات الشعرية *

اما الفصل الثاني فقد عرض اهم المفاهيم الصياغية التي شاعت في الديوان كالشعر ، والنفي والاستفهام والنداء والتوكيد ، وكذلك التشبيه والاستحارة والكناية والامثال ، واخيرا تضمن القصصية التي اشتهر الهذليون بمسحتهم المميزة فيها ، وقد حرص الباحث على بيان نقاط الالتقاء بين المهذلين في صياغتهم لنسيجهم الشعري *

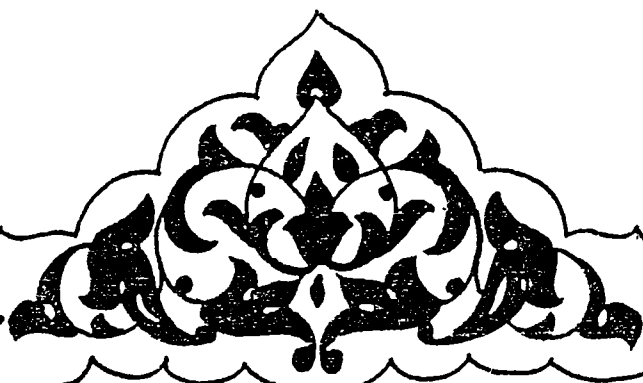
وجاء الفصل الاخير ليكشف عن امكانات شعراء هذيل في استخدام الايقاع للتعبير عن مضامين افكارهم وتجاربهم الشعورية، وبيان اثر تعاضد الدلالة مع توقيعات اصوات الحروف في بيان المضمون الكلي للنص • وقد شمل موضوعات البحور المستخدمة عند ههم وترابطها بتجربتهم الشعرية ، والضرورة الشعرية ، والتدوير والتضمين ، والتقطيع والتكرار والقافية • على ان عزل البنية الدلالية عن البنية الصوتية لم يكن الا عزلا خارجيا لا غرض الدرس ليس الا •

وجاءت الخاتمة لبيان اهم النقاط التي توصل لها البحث عن طريق الاستقراء ثم التحليل لعناصر لغة الشعر عند ههم •

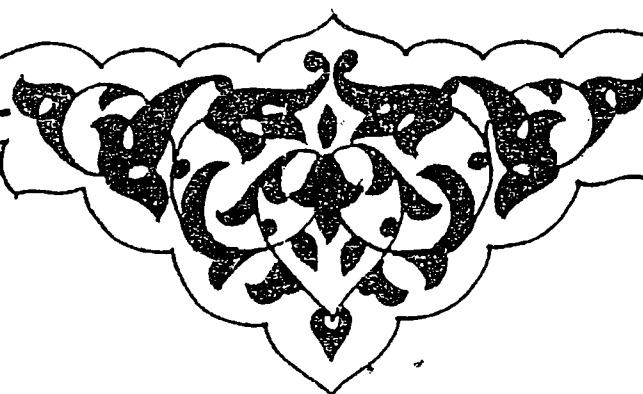
ولا يسعني بعد شكر الله وحمده على توفيقه وحسن اعوانته لاتمام هذا الجهد الا ان اتوجه بالشكر الجزيل لاساتذتي الدكتور حاكم حبيب الكريطي على رعايته الكريمة وتشجيعه لي ومتابعتي منذ البدء باختيار الموضوع وتحديد قسماته حتى اخراجه بهذه الصورة التي بين ايدينا •

كما اشكر كل العاملين في مكتبة كلية الاداب - جامعة الكوفة لتزويدي بالمصادر والمراجع وعلى حسن التعامل والمساعدة •

واتقدم بالشكر لكل من مد لي يد العون من اساتذتي واصدقائي واهل بيتي واحبتي • واخيرا فان سرعدهم كمال الاشياء يبقى برهانا على الكمال الأشمل الذي يطمح الانسان لبلوغه • لذا فان القصور حليف اي عمل كان او سيكون ، وهذا العمل واحد منها اخلص الباحث اداه قدر استطاعته وجهده ، متاملا النصيحة والتقويم من ذوي الخبرة والا اختصاصه وفوق كل ذي علم عليم ومن الله التوفيق •



لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ



لعلّ في محاولة ايجاد ارضية ثابتة لمصطلح (لغة الشعر) او (اللغة الشعرية) كثيرا من المخاطرة ، ذلك لسعة المفهوم وتطوره بتطور المدارس الادبية واختلاف العصور، فلم يكن سهل التناول او مبسور الدلالة ، بل هو من اكثر المفاهيم الادبية تعقيدا شأنه في ذلك شأن معظم مصطلحات الادب التي يلحقها الخموض وعدم الدقة في كثير من الاحيان ، وقد يرجع ذلك الى طبيعة الادب نفسه بوصفه من العلوم غير الدقيقة اصلا (١) .

ومهما يكن من امر وجب علينا ان نحاول تلمس مفهوم اقرب الى الوضوح او العلمية للغة الشعر، مستفيدين من محاولة النقاد المحدثين للاقتراب من تحديده كل حسب منطلقاته الفكرية والثقافية *

ان نظرة اولية لمصطلح (لغة الشعر) تنبئ * بوجود شيئين متحدين وهما اللغة والشعر ، وتنبئ * بوجود تقيض له وهو لغة غير شعرية ، فما اللغة ؟ وما الشعر ؟ وما اللغة غير الشعرية ؟ ولعل في تتبع هذه المصطلحات كلا مستقلا عن الآخر يبعثنا عن كشف مزايا لغة الشعر، ولو اكتفينا بعرض تلك المزايا لكنا اقرب الى الالمام بالمصطلح واستجلاء ابعاده ، فضلا عن انجلاء مفهوم تلك المصطلحات اثناء عرض المزايا كما سيتضح ذلك *

واول ما ينبغي التنويه به هو ان " اللغة الشعرية نوع في اللغة " (٢) بمعنى ان لغة التفاهم الموضوعي لافراد المجتمع تنبع من بين جنباتها اللغة الشعرية وتستقي مواردها ، وبهذا الاستقاء تحقق استقلاليتها كشيء * يفترق عن اللغة الموضوعية - ولا ينفصل عنه في " نوع الهدف والاتجاه والرومية " (٣) .

ولم يكن التمييز قائما بين الحقيقتين الشعرية والموضوعية في مراحل مبكرة من تاريخ الحضارة ، بل كانت الفوارق بينهما مطموسة في اكثر الاحوال ، اذ كانت جميع ضروب

(١) ينظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي : ١٠-١٥ *

(٢) م . ن : ١٠ *

(٣) المعنى والكلمات : ٨٤ *

القول تجرى على صورة من الرمز التلقائي ، وكان التعبير في اكثره مجازيا ، والخيال دوما حاضرا ليصف عالم الحقيقة ويفسره ^(١) ولكن هذا التمييز لم يدم مع تطور الوعي البشري وانتقاله من البساطة الى التعقيد بزيادة التراكمات الخيرية بالحياة والوجود وتوسع ابعادها الفكرية في وعي الانسان الامر الذي ادى الى مجموعة من الارهاصات نتج عنها نوع من التمييز بين (الادراك الموضوعي) بسببها لاشياء العالم ووقائعه وضواهره وبين (تخيلها ذاتيا) الامرالذي ألقى على عاتق اللغة مهمة مزدوجة في التعبير لا تزال تعانيها الى الان ^(٢) .

والشعر بعد ذلك ليس لغة محضة ، ولا تعني اللغة الشعرية مجرد مجموعة من الكلمات بمجموعها تنتج لغة شعرية خاصة ، انما تعني " اللغة الشعرية تراكيب مكونة من الكلمات مصنوعة بانساق مخيئة " ^(٣) وهي بذلك " لا تتميز عن سواها بمضمونها وانما بينيتها " ^(٤) ، فتراكيب الكلمات ودلالاتها وشكلها الخارجي ليس " مجرد امارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة " ^(٥) .

واللغة المتعارف عليها تلقائية فهي لذلك غير منتقاة وغير مرتبة وغير منغلطة بيد انها تشكل معظم النشاط الانساني ، اما اللغة الشعرية فهي تنزع نحو فردية خاصة في التشكيل والاختيار الواعي والدقيق للكلمات ، مما يخرجها من النمط العادي ، وهذا الخروج يكون بحدود ما يبذل صاحبها ويبتكر في استخدام طاقات اللغة للتعبير عن تجاربه الشعرية " فهو يقيم مع اللغة العادية " علاقة خاصة " باستخدام عناصرها نفسها لبناء هياكل جديدة خاصة بها ، مضيئة الى اللغة قواعد جديدة في الصوت وفي الكلمة وفي تركيب الكلام ، اي ان لغة الادب - بمعنى آخر تكشف عن الطاقات التعبيرية " الكامنة " في اللغة العادية ، والتي لا تظهر الا باستخدام " الفرد " لها استخداما متميزا " ^(٦) . ولو اتبع الاديب التركيب اللغوي الاعتيادي في ممارسته الشعرية لكان اقرب الى سطح الكلام دون استشكاف ابعاده الشعرية فيه ، الامر الذي يعكس افتقاره

-
- (١) عناصر النقد الادبي بين النظرية والتطبيق : ١٧ .
 (٢) ينظر : لغة الشعر الحديث في العراق : ١٥ .
 (٣) نظرية البنائية في النقد الادبي : ٣٤٩ .
 (٤) م * ن : نفسها .
 (٥) قضايا الشعرية : ١٩ .
 (٦) علم اللغة والنقد الادبي - مقالة في مجلة فصول - : ١١٧ .

الى رؤية فنية عميقة تجاه الاشياء وعدم قدره على استخدام اللغة للتعبير عن مشاعره الذاتية ونقلها للمتلقي لتحدث فيه الاستجابة المطلوبة *

" و اللغة في الشعر تكون شعرية ، حين تقيم علاقات جديدة ، بين الانسان والاشياء ، وبين الاشياء والاشياء ، وبين الكلمة والكلمة ، اى حين تقدم صورة جديدة للحياة والانسان " (١) * ولعل تكفلها باقامة تلك العلاقات الجديدة يضطرها الى التكثيف والاغراب ، واتلاف ما لا يأتلف الامر الذى يقربها الى حالة من السحر والادهاش فهي " تستخدم كل ما تتيحه اللغة من فضاءات وامكانات كالمجاز والاستعارة والاسطورة والرمز وكل ما توحى به من تجريد ومن امكانات جمالية وفكرية " (٢) لترتقي الى المستوى الاستطريقي الذى لا يبلخه سواها (٣) *

وتعمل الكلمات الشعرية في نفس السامع غير ما تفعله الكلمات خارج الشعر ، فاذا كانت وظيفة الكلمات خارج الشعر التوصيل الذى يفترض فعلا واستجابة فوظيفتها في الشعر نبت الخزانة الفكرية للانسان مثيرة الانطباعات والتداعيات المختلفة (٤) اذ ان " السمع لا يكاد يلتقط تفاصيل الكلمات العادية لكثرة ما الفها وتعود عليها ، كما انه لا يكاد ينتبه لتركيبها الدلالي ، اما الكلمات الشعرية المستحدثة فهي توقظ في السامع الاحساس بمستويات اللغة المختلفة " (٥) * لذلك كانت اللغة الشعرية مرنة بل اميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائما " بتجدد الانفعالات " (٦)

وما تقدم نجد ان لغة الشعر قد تميزت بمميزات جعلت منها بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل * كما انه لا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة ومعرفة وظائفها خارج سياقها (٧) * فالكلمة في الشعر لها دلالتها الخاصة وضمن سياقها الانفعالي والتركيبى الذى وضعها الشاعر فيه ، فهي تنسب الى جانب معناها المعجمي معنى اخر متولداً بتشكيلها السياقي الجديد

(١) سياسة الشعر : ١٥٤ *

(٢) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي : ١٥-١٦ *

(٣) الشعر واللغة : ٥ *

(٤) ينظر : المعنى والكلمات : ٨٧ *

(٥) نظرية البنائية : ١٢٠ *

(٦) الاسس الجمالية في النقد العربي : ٣٤٠ *

(٧) نظرية البنائية : ١٢١ *

ونظم علاقاتها الدلالية ، وشحنها بانفعال متجدد كما ان " القوة التعبيرية للكلمة المفردة لا تأتي من معناها وحده ، بل من طبيعة شكلها الصوتي ايضا " (١) وفي هذا اشارة الى اثر ايقاع حروف الكلمات وترتيبها الموسيقي في المضمون ، لذلك تتشكل لفظة القصيدة من بنية دلالية حقيقية ومجازية ومن تنظيم بنية ايقاعية (جرس ، اسلوب ، وزن قافية) بحيث يكون الشكل هو الوجه الاغنى للمضمون ومن هذا التواشج الشامل للعناصر الداخلة في بنية القصيدة يمكن ان يعزى تاثير الشعر وسحره . (٢)

وعليه فلغة شعر اى شاعر هي تنظيم متناسق مقصود للكلمات ، يعبر عن انفعال نفسي حاول الشاعر استجلاءه بهذا التنظيم مما حملها بطاقات ايقاعية " انبجست من تزواج علاقة الحقيقة بالمجاز من جهة والبناء بالايقاع من جهة اخرى " (٣) وادت التأثير المطلوب في المتلقي .

— ٢ —

جاء الشعر الجاهلي كامل الصياغة من حيث تمام التراكيب ومدلولاتها المعبرة عنها وهي في الغالب حسية ، لا تمتلك عرونة الايحاء اى ان اللفظة لا تخرج عن نطاق مدلولها المعجمي . وقد مثل هذا الشعر مرحلة متأخرة (٤) من مراحل تطور اللغة الشعرية بكل ما تحمل المرحلة المتأخرة من نضج واستواء وبعد عن الاصول الاولى وهذا التكامل يدل على تعاور الشعراء وسيرهم على طرق محددة ومتشابهة في بنائهم الشعرى . فقد " كان الشاعر الجاهلي يحاول ان يوفر في شعره كثيرا من القيم " الصوتية والتصويرية " ، وكان يلقي عناء شديدا في هذا التوفير إذ نراه يتقيد بقيود كثيرة لا تقف عند الموسيقى والتصوير ، بل تتعدى ذلك الى الموضوعات والالفاظ والمعاني " (٥) فقد ادى عدم تنوع البيئة التي احاطت بالشاعر ونشأ فيها الى الحد من خياله وافتقار صورته الى الجودة وكلماته الى الايحائية في اغلب الاحيان . كما

-
- (١) الافكار والاسلوب : ٤٥ .
 (٢) ينظر : لغة الشعر الحديث في العراق : ٣٠ .
 (٣) م . ن : ٣٠ .
 (٤) حدد الجاحظ عمر الشعر بقوله : " اما الشعر فحديث الميلاد صغير السن . . . فاذا استظهرنا الشعر وجدنا له الى ان جاء الله بالاسلام خمسين ومائة عام ، واذا استظهرنا بخاية الاستظهار فمائتي عام " الحيوان : ٧٤ / ١ .
 (٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٢١ .

" ظل النسيج العام للقصيدة متألفا عادة من جمل خبرية ترمي الى استحضار ممارسة الشاعر وقائع الحياة القائمة او تشخيصها بتركيب بسيط هو الزمن الماضي في الاكثر وارتباط ذلك وتركيزه بالزمن بزيادة تشخيص الحدث في الجملة عن طريق ربطه بعلاقات ظرفية (امكنة ، ازمة جهات ، وما اشبه) ، او بتوكيده اضافة الى وصفه بالابعاد والالوان (النعت ، الخبر ، الاضافة ، التشبيه) كما يوطأ له بادوات مثل الـ "رب" ، الواو ، الفاء وسواها تبعا لما يسمح به الوزن *

ولما كان الطابع الخبرى الوصفي هو الغالب ، فان الوصف اما ان يكون تراكميا يرتبط بالعطف والجر والاضافة والنعت وما الى ذلك ، واما تنويعيا - تلوينيا يطغى عليه التشبيه التعادلي بالادوات (كأن ، الكاف ، مثل ، شبه ، +) ، والوصف في كلا الحالتين ، يرمي الى النمذجة غالبا " (١) * ويتدخل انفعال الشاعر ساعة ابداءه الشعري في الصيغ الاسلوبية والتركيبية وتوشيحها بتلك الانفعالات الامر الذى يجعلها اكثر تنوعا وايحاءة وهذه " لا تختلف من شاعر لآخر فحسب انما تختلف ايضا من غرض لآخر حتى لدى الشاعر نفسه ، تبعا لصلة الموضوع بذات الشاعر ، وطريقة رؤيته ، ومدى تمكنه من تمثيل الحصيلة الفنية التي انتهت اليه " (٢) *

على ان بعض المتأخرين من الشعراء بدؤوا يحسون بوطنية التقليد والاعادة والقول المكرور ، وادى شعورهم هذا الى ان تغطى الصنعة على شعورهم ، فكل شاعر ينقح ويهذب ، ويعمل جهده ليثبت براعته على الصعيد الصياغي للعمل الشعري فالموضوعات (مدح ، هجاء ، رشاء ، الخ) وما يتصل بها من معان ظلت هي هي ليس هناك تغيير الا ما ياتي نادرا ، وعليه فانهم اتجهوا الى قوائم التعبير ، فاصبح المدار على القالب اكثر من مداره على المدلول او المضمون وبالخوا في ذلك حتى كان منهم من يخرج قصيدته في عام واحد ، يعيد نظره في صيغها وعباراتها حتى تصبح تامة مستوية البناء (٣) *

وعلى الرغم من تغلب الاصطلاح على لغة الشعر ظل هناك شعراء مستقلين باتجاهاتهم ويصغون الى جوهر اللغة وفطرتها ، وهو الـ "هم الصعاليك الذى مثل

(١) ينظر : لغة الشعر الحديث في العراق : ٤٤ *

(٢) م ن : ٤٤ *

(٣) البيان والتبيين : ١٢ / ٢ ، ١٣ *

سفرهم " اتجاها فنيا اقرب الى الشعبية منه الى الادب الرسمي " (١) فكما تحلل هؤلاء من (العقد الاجتماعي) بينهم وبين قبائلهم تحلل شعراؤهم من (العقد الفني) الذي تعارف عليه شعراء القبائل ، فقد خلا شعرهم من المقدمات الطللية التي عرفها الشعر في عصرهم ، وظهرت محلها مقدمات فروسية ، وكان شعرهم عبارة عن مقطعات متوحدة الموضوع ينزع صاحبها الى القصصية في تصوير الاحداث او المخامرات التي شهدا بنفسه ، وكان حريصا على النقل الامين لوقائع الاحداث التي نزلت به ، لذلك قلت عنايتهم بالمحسنات البديعية ، وكثر استعمالهم للخريب من الالفاظ فـي محاولة لاستيفاء ملامح الصورة وتلوينها الحسي ، ولحل وراء نزوعهم هذا هي تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فنٌ يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده ، واعادة النظر فيه ، كما كان يفعل الشعراء القبليون ، ولحل الصلوك لم ير حاجة ماسة الى ذلك التطويل والتجويد ليحبر عما يمرُّ به من احداث او مشاعر وانما يكتفي بما ينض عن نفسه وبالطريقة التي يرتاح لها ، ومن جراء ذلك ايضا عدم تصريعه مطالب حَقْطَوْعَاةٓ . على ان الصعاليك لم ينجوا كليا من سخوة التقليد الشعرية واثارها في نسيجهم الشعري ، فلم تنزل هناك ملامح هذا التقليد في اشعارهم بالرغم من تمردهم عليه ، ومحاولتهم الابتعاد عنه (٢) .

وعلى الرغم من الانقلاب الحضاري الذي حدث في الجزيرة العربية بنزول القرآن الكريم الذي مثل تحديا كبيرا للعرب المتسكين بتراثهم الثقافي ، والمعتزين به ايما اعتزاز ، الا ان ذلك لم يؤثر كثيرا في نظرتهم الى المثالية الجاهلية في النظم والصياغة والتفكير ، فقد بقيت فنون الشعر على اسلوبها القديم سواء في الهجاء ام في المديح (٣) ، لذلك عدَّ من عاش الفترتين الجاهلية والاسلام ضمن الجاهلية عموما وذلك تقليد ابتدعه ابن سلام الجمحي في عد اكثر المخضرمين من الكبار من الجاهليين (٤) ، ولحل التجذر الطويل في الجاهلية لم يقلح بين ليلة وضحاها وانما يكون تدريجيا مع امتداد الوقت ، لذلك لم تظهر كل الظهور نفحات عصر الانقلاب في مناحي فنهم

-
- (١) الشعر الجاهلي مراحل واتجاهاته الفنية : ٢٦٠ .
 (٢) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٣١١ ، وحركات التجديد في الادب العربي : ٢٨٠ .
 (٣) ينظر . التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٢٠ .
 (٤) ينظر : شعر المخضرمين واثار الاسلام فيه : ٢٠ .

الشعري فضلا عما احدثه اسلوب القرآن في نفوس شعراء تلك الفترة الانتقالية من انبهار وتعجب وصل معه احد الشعراء وهو لييد الى التوقف عن قول الشعر وعزوفه عنه مكفيا بما قاله القرآن الكريم (١) .

وكان لانغلاق الهذليين على انفسهم في سفوح الجبال وشعابها العالية كبير الاثر في تشبثهم بالاصول التي افوها واعتمروا عليها ، لذلك لم يكن شعرهم في الاسلام وبعده يبعيد عن اصوله الجاهلية بل هو مترسخ في جاهلية رسوخ الصخور في جبالها . لذا جاء تعاملنا معه على اساس منحا الغالب وهو المنحى الجاهلي بكل ما حفل به من مميزات فنية او بنائية مشيرين ان ثمة اشارة الى ما افزره تقدم الزمن وتطور الحياة من ملامح فنية انعكست في النسيج اللغوي لقصائدهم .

-٣-

جاءت منزلة هذيل الكبيرة من منزلة شعرها ومكانة قائلية ، ويتردد قول حسان ابن ثابت عندما قيل له ^١ اي الناس شعر؟ فقال : رجل ياذنه ، ام قبيل باسره ؟ (قال بل قبيل) قال : هذيل فيهم نيف وثلاثون شاعرا او نحو ذلك ، وينوسنان مثلهم مرتين ليس فيهم شاعر واحد ^(٢) وزاد ابن سلام على قول حسان ^٤ وشعر هذيل غير مدافع ابو ذؤيب ^(٣) وكانه يذهب لمثل ما ذهب اليه حسان من تقديمه هذيلاً على باقي القبائل . ولعل كثرة الشعراء المجيدين في هذيل كانت وراء الاشارة لهم بمزية التقدم وليس من وراء كلام حسان من امر تقديمهم الا الناحية الفنية التي جعلتهم متميزين من باقي

(١) ينظر : الشعر والشعراء : ١ / ٢٧٥ ، ٢٧٦ .

(٢) ديوان الهذليين : ٢ / ٣٨ ، وقد اغيفت الى روايتها الكلمة المحصورة بين قوسين ليتواصل الكلام بها .

(٣) طبقات فحول الشعراء : ١ / ١٣١ ، وينظر : العمدة : ١ / ٨٨ .

القبائل وهذا ما نجده ايضا في قول عبد الملك بن مروان * اذا اردتم الشعر الجيد فعليكم بالرزق من بني قيس بن ثعلبة ، وهم رهط اعشى بكر ، واصحاب النخل من يثرب يريده الاوس والخزرج واصحاب الشعف من هذيل * (١) كما نجد ذلك في اشارة الاصمعي عندما سئل عن بعض شعراء هذيل وهم ساعده بن جويرة ، وابو ذؤيب ، وابو خراش فوجد كل واحد منهم فحلا ، فضلا عن روايته مقولة حسان السابقة (٢) ، الامر الذي يشير ضمنا الى موافقته لما ذهب اليه حسان ، كما ان الاصمعي نفسه قد صحح اشعار هذيل واعتنى بها اياما اعتناء ، وقد صححها على فتى من قریش يقال له محمد بن ادريس الشافعي الذي كان يحفظ عشرة الاف بيت من شعر هذيل باعرابها ووزناتها ومعانيها (٣) .

ولم تكن الخرابة التي تميز بها شعر الهذليين مدعاة استبعاد الذوق الشعري له ، بل ان الخرابة التي تنبه لها القدماء كانت وراء الاقبال الشديد على شعرهم ، فقد قرن العلماء القدامى امر الخرابة بالفصاحة ، بعد ان حددوا اماكن الفصاحة في بلاد الجزيرة العربية ، وكانت هذيل من اول القبائل المحتج بها (٤) ولعل الاهتمام المتزايد بالشعر الهذلي - مع اختلاف غايات رواته ودارسية وما حوت من روعة شعرية سمت به الى مرتبة اعلى من المستوى العام لدواوين القبائل يقف وراء بقائه شيئا من دواوين القبائل التي لم يعثر في التاريخ الا على اسمائها واسماء واضعيتها ، ولم تصل اليها (٥) .

ولم يكن مع اجادة العلماء واللغويين والنقاد لشعر هذيل الا ان يقول عنهم ابن منظور والبيروني " وهذيل .. أعرفت في الشعر " (٦) دليلا على الاحتفاء بها وشعرها الفصح البالغ ، كما قيل بأن للهذيل مائة وثلاثين شاعرا ما فيهم الا مفلح ، ومع ما في هذا القول من اسراف في وصف شعراء هذيل جميعا بالتفوق والاجادة فانه اقرب الى الواقع في التعبير عن كثرة شعر هذيل وشعرائهم (٧) .

(١) العقد الفريد : ٥ / ٢٧٣ .

(٢) فحولة الشعراء : ٣٧ .

(٣) المزهر : ١ / ١٦٠ .

(٤) سيفصل ذلك في مبحث الخرابة في الفصل الادنى .

(٥) ينظر : شعر الهذليين في العصر الجاهلي والاسلامي : ١١٧ .

(٦) المسألة والتأج : صادة (هزل) .

(٧) البناء الفني في شعر الهذليين : ٥١ .

وتجدر الاشارة الى ان الهذليين كانوا يملكون سوقا في الجاهلية اسمه (ذو المجاز) على ناصية (كبكب) احد جبال هذيل وكان العرب يقصدونها حين يرون هلال ذي الحجة ويقيمون بها سوقهم ثمانية ايام متتابعات^(١) ولا ينكر ما لهذا السوق والاسواق الاخرى كعكاظ وغيرها من دور في تهذيب اللغة العربية وتخليصها من مستقيح اللهجات والوصول

بها الى مرحلة الكمال التي اهلتها لنزول القران الكريم ، وان تنتقل به اللغة الى دور جديد ، كما لا ينكر دلالة هذه الاسواق على رقي فكري وفني وصل اليه العرب بعقدتهم السموات الادبية ضمن اطار بيعهم وتجارتهم^(٢) . فضلا عن هذا فان شاعر هذه الاسواق يمثل واجهة قبيلته فهو يحرص على اعلا شأنها بين القبائل الاخرى ، ويذيع افتخاراتها وبطولاتها وايامها ، كما انه يعرض مهارته السخوية والفنية في عرض قضاياه بصورة شعرية مؤثرة في سامعيه ، كان سبيلها الانشاد . ان عرب الجاهلية كانوا يعدون انشاد الشعر موهبة اخرى تضاف الى موهبة قوله^(٣) .

ولم يكن الشعر حين ذاك مشاعا بين القبائل على الرغم من كثرة تغيرها وعددها ولما نها الشعر نحو الصنعة الشعرية قبيل الاسلام - كما اشرنا الى ذلك - فان الهذليين لم يكونوا ببعيدين عن هذا الواقع ، فوجد الاشارة سياقة الى ان^(٤) ابا ذؤيب كان راوية لاستاذه ساعدة بن جؤية وسد عليه في اشياء كثيرة ، فذكر في قافيته والحج في شعرهم^(٤) كما كان للدور الوراثي اثر في استقطاب هذيل الشعر ، فوجد السكري يشير الى ان بني مرة عشرة : ابو جندب ، ابو خراش ، والايح ، والاسود ، وابو الاسود ، وعمرو ، وزهير ، وجناد ، وسفيان ، وعمرو ، وكانوا دهاة شعراء^(٥) كما نجد ابن قتيبة يشير الى ان مالك بن الحارث واخاه اسامة شاعران مجيدان^(٦) ، وهناك ترابط على مستوى القرابة كالذي نجده بين ابي ذؤيب وابن اخته خالد بن زهير^(٧) ، فضلا عن هذه الاشارات تلاقى الهذليون على مستوى النسب والانتماء القبلي ، واذا اغفنا الى عامل الوراثة عاملاً مهماً آخر وهو البيئة التي جمعت الهذليين ، ووحدتهم في مناخ واحد وسيرتهم على تقاليد بعينها ، كل ذلك

(١) معجم البلدان : ٥٥ / ٥ .

(٢) ينظر : من قضايا الادب الجاهلي : ١٥ ، ١٤ .

(٣) الشعرية العربية : ٧ .

(٤) فصول الشعراء : ٣٩ .

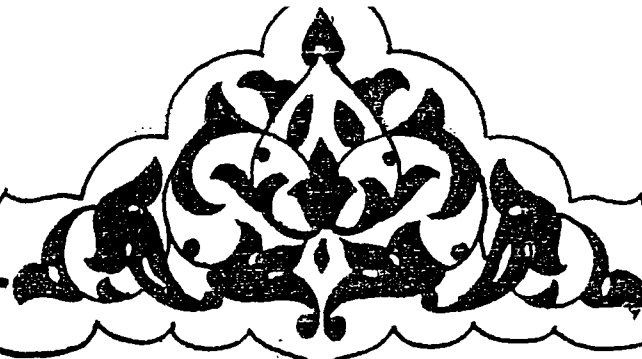
(٥) ديوان الهذليين : ١٧٢ / ٢ .

(٦) الشعر والشعراء : ٦٦٦ / ٢ .

(٧) ديوان الهذليين : ١٥٦ / ١ .

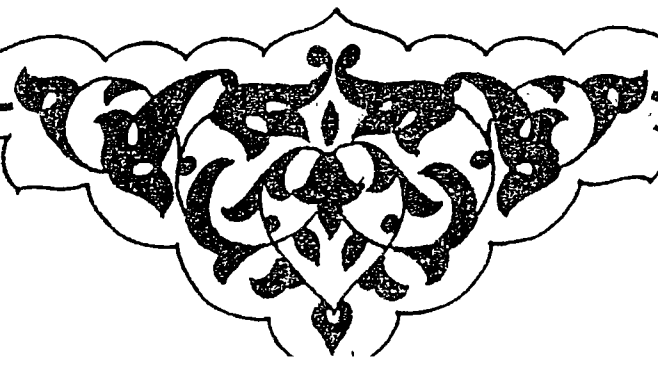
يخلق فيهم نوعاً من الاستقلال الفكري والعاطفي ، ولا بدّ ان يكون لهذا اثره في نتاجهم الشعري ولعل هذه الاسباب مجتمعة تجيز لنا ان نجعل هذيلاً مدرسة شعرية ، لها مميزات الخاصة بها ، والتي افرقت عن بقية المدارس بملامح فنية معينة ، جعلت متذوقسي الشعر يفضلونها على غير قليل من القبائل وكأنهم لم يشيروا الى قبيلة هذيل بقدر ما يشيرون الى مجتمع شعري له اسلوبه الخاص والتميز .

لذلك عمد الباحث الى دراسة لغة شعرهم وما تميزت به على مستوى اللفاظ والصيغة والايقاع ، اذ ان لغة اي شاعر تفصح عن مكنون افكاره ومشاعره واحاسيسه تجاه الكون والاشياء ، كما انها تفصح عن مدى براعة الشاعر في استعمال اللغة للتعبير عن تجاربه الشعرية .



الفصل الأول

الألفاظ



يقتضي البحث عن دلالة الالفاظ في ديوان الهذليين ان نبدأ بتوضيح
 ما الالفاظ من قيم وابعاد نفسية في نظر النقد العربي قديمه وحديثه .
 فمما لا شك فيه ان الالفاظ لا تتراد بذاتها وان كان لها مذاق وشكل خاص
 يحدد لها دون معناها ، فاللفظ والمعنى متداخلان يوتر بعضهما في البعض الاخر
 بدرجة متساوية .

(١)
 وكان الشرط في الالفاظ الانتظام الذي بدونه تبقى مواد اولية لقيمة لها بذاتها ،
 اذ انها لا تتفاضل من حيث هي الفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وانما تثبت
 لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها او ما شبه ذلك مما
 لا تعلق بصريح اللفظ (٢) .

واللغة بعد ذلك ليست مجرد الفاظ ومعان ، فهي تختزن كثيرا من النواحي الموسيقية
 والوجدانية والخيالية فضلا عن الالهام والرمز والايحاء وهذه يمكن الوصول اليها عن طريق
 تتبع جرم اللفظ المرتبط بمضمونه اذ ان "للشعر موسيقيته التي ترتبط بمدلولات الالفاظ"
 واذا تقصينا نظر النقاد القدامى لقضية اللفظ والمعنى فاننا نجد هم قد دللوا
 بما يوحي بتفريقهم بينهما وان لم يقصدوا ذلك لان بعضهم ركز على تجلية الخصائص
 الشكلية الخارجية للالفاظ اكثر من دلالتها المعنوية والتركيبية ، بينما البعض سلك عكس
 ذلك (٤) .

(٥)
 وقد ظلت مقولة الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) الشهيرة ((المعاني مطروحة في الطريق))
 على السنة النقد الذين جاؤوا من بعده ، وظنوا الجاحظ قد فصل بين اللفظ والمعنى
 وما هو بالفصل ، اذ جعل مدار الامر على السبك والصيغة التي تجمع اللفظ والمعنى في
 وحدة لا تتجزأ ولا تنفصل وهو لا * النقد هم : قد امقن جعفر (ت ٣٢٧ هـ) وعلي بن
 عبد العزيز الجرجاني صاحب (الوساطة بين المتنبى وخصومه - ت ٣٦٦ هـ) وابو الفتح
 عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ) وابو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) وابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ)
 وهم مع اهتمامهم باللفظ لم ينسوا ما للمعاني من اثر بالغ في التكوين الشعري *

-
- (١) التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القران : ٦٩ .
 (٢) ينظر: دلائل الإعجاز : ٩٤ .
 (٣) دراسات في النقد الادبي ، ٢٠٠ .
 (٤) لمزيد من التوضيح ينظر: البلاغة (محاضرات السنة الاولى ، الفصل الاول) كلية
 الفقه : ٨٧ وما بعد ها .
 (٥) الحيوان : ١٣٦/٣ .

أما ابن قتيبة فقد قسم الشعر على أربعة أضرب وجدها حرية ان يقسم عليها
فضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه وحلا وإذا أنت فتشته لم تجسد
هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت الفاظه ، وضرب تاخر معناه وتأخرت
الفاظه (١) .

أما ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) فقد أشار إلى الوحدة العضوية بين اللفظ
والمعنى بقوله " ان للكلام الواحد جسدا وروحا ، فجسده النطق وروحه معناه " (٢)
وذهب ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) إلى المعنى نفسه مؤيدا الوحدة العضوية بينهما (٣) .

أما عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ) فقد اهتم بالمعنى مع اهتمامه بالصياغة التي
أشار إليها من قبل ، فقد ذهب إلى ان الالفاظ خرم للمعاني وأوعية لها ، فهي
تتبعها في حسنها وجمالها وقبحها وردائها (٤) .

أما في العصر الحديث فقد اهتم اللغويون في دراساتهم بالنظام النحوي لانه قلب
الانظمة اللغوية جميعها وواسطة العقد بينها ، فهو الذي يصل بين الاصوات
والمعاني (٥) .

"ونظرا لصعوبة البحث اللغوي العلمي في الكلام المتصل اتخذت غالبية المدارس
اللغوية التي ظهرت منذ الربع الثاني من القرن الحالي ، الجملة وحدة لغوية مناسبة
للدراسة ولم تتعداها" (٦) .

وعلى الرغم مما توصلت له هذه الدراسات فلا زال " تحليل العمل الادبي ذي الطبيعة
الفنية يجابه مشكلات موازية للمشكلات السابقة في حقول وحدات المعنى وتصنيفها النوعي
لا فراض جمالية ، ، ان مشكلات كمشكلات دلالات الالفاظ واستعمالها في النص والتصوير
قد اعيد ادخالها بصيغ جديدة ومزيد من العناية (٧) .

وبعد هذا العرض المقتضب لاهمية الالفاظ ودلالاتها نشير إلى ان الشاعر القديم
كان يتحسس الالفاظ صوتيا وداليا ثم يضعها بانضباط محكم في سياق التعبير الذي يريد
نقله للمتلقى فهو شديد العناية بها تدره خصائص الالفاظ الصوتية من احياء دلالية

(١) ينظر: الشعر والشعراء: ١/٦٤، ٦٥ .

(٢) عيار الشعر: ١٢١ .

(٣) ينظر: الحمدة ، ١/١٢٤ .

(٤) ينظر: دلائل الاعجاز ، ٩٥، ٩٧ .

(٥) ينظر: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة : ٨٥ و ١٠٥ وما بعدها .

(٦) م . ن : ٢٨٦ .

(٧) نظرية الادب : ١٩٨ .

يستثمرها لنقل تجربته الشعرية ، خاصة وهو ينشد اشعاره امام متلقيه ، فكان من الضرورة ان يهتم بهذا الجانب الحيوي من التعبير ، ومع هذا لم يعن كثيرا بشحن الفاظه بطاقات ايحائية او رمزية تزيد عما في المعجم اللغوي المعروف لمتلقيه . وكانت الفاظه واضحة وخالية من التعقيد والغموض في الغالب ، الا ان وجوده في بيئة خشنة ادى الى ان يشوب وضوحه بعض الغرابة التي لم نالها وكانت اليقة مفهومة بالنسبة له وربما لمتلقيه . لذلك كله جاء النسيج الشعري القديم متخللا لاهم سميتين متناقضتين وهما : الوضوح والغرابة وكانتنا اشد تجليا في شعر المهذلين الامر الذي دعانا الى تقسيم هذا الفصل الى بحثين معنونين احدهما بالوضوح والثاني بالغرابة ، محاولين استقصاء ابعادهما واشكالهما في النسيج اللغوي للشعر المهذلي .

المبحث الاول

الوضوح

-٢-

لعل سمة الوضوح في لغة الشعر الجاهلي عامة، وتبلغه الشعر الهذلي خاصة مستمدة من البيئة البدوية الممتدة بصحرائها وسهولها وفضائها الرحب، وشمسها الالهية، وما يتحرك فيها من حيوان، وما ينبت فيها من عشب واشجار، فضلا عن حياة الشعراء البسيطة السهلة الخالية من التعقيد والغموض وتشابك العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، كما هو الحال في المجتمعات المستقرة. وقد ترتب على هذه الحياة صفاء في الذهن، واعتدال في المزاج، ونم عن عقلية هادئة، زينة لا اضطراب فيها ولا قلق الا ما كان يحدث بين الحين والاخر من حروب داخلية بين القبائل المتنازعة على موارد المياه والكلا، والتي توطن لها البدوي بشكل عام. اذ انها جزء مكمل لطبيعة الصحراء القاسية التي كان يعيش اجواؤها (١).

وكان من الطبيعي ان يستمد الشعراء صورهم واخيلتهم من الواقع الممتد امامهم وكانت وسيلتهم في الاصطدام بهذا الواقع هي حواسهم التي اعتمدوا عليها بشكل رئيس في بلورة تجاربهم الشعرية، وتشكلها باللغة، لذا اقتصر الشعر الجاهلي على هذا الواقع المحسوس الا ان " هذا الاقتصار لا يجرد من الطابع الفني الصادق، ولا يدخله في دائرة التسجيل اللافتي الجاف،،،،، فالذي نجده فيه ليمس الحياة " الخام " نفسها ولا حقائق المادة المسجلة تسجيلا اليا مقتصرًا على المحاكاة، بل كما تصورنا الشاعر الفنان وانفعل بها وتذكرها، تصورا وانفعالا وتذكرا تزيدها حدة وغنى، وتزيدنا بها وعينا وادراكا وتأثرا" (٢). فهم الشاعر ارضا عينيه بما يشاهده، ويرضي كل حواسه، ولا يفرض نفسه على الاشياء، بل يحاول نقلها في اطار من الشعر نقلا امينا يقي على صورها الحقيقية (٣) ويدعها تستولي عليه بلذة وعنف فيعانقها فلا يشعر بمحاصرتها لطاقتها الخيالية، واذا ما " اتيح لذهنه امكانية الانفلات منها عاد يجلوها بخصائص بيانية اشد تميزا" (٤) فما وصف شيئا الا وقرنه بما يماثله او يشبهه من واقعه الحسي، فهو يدور في فلك الواقع المحيط به، ويشده اليه حنين التراب الذي صنع منه، وصنعت منه الاشياء المبتوثة في الوجود.

(١) ينظر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: ٨٢.

(٢) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٣٩٦/١.

(٣) الاصول الفنية للشعر الجاهلي: ٦٥.

(٤) لغة شعر ديوان الحماسة: ١٣.

تشارك في صنع سمة الوضوح في لغة شعر الهذليين وحدات عدة ، تتشكل فيما بينهما لتفصح عن النسيج الخاص لتجربة الشاعر الهذلي ، وأول هذه الوحدات التي تطالعنا بامتدادها في الديوان وتواشجها فيه ، هي عدد من الأفعال ومشتقاتها ، والتي تترك بصماتها الواضحة بنشاطها وتحركها الملحوظ ، وتكررها الذي يتضح لقارئ الديوان وهي الأفعال " رأى ، علم ، وجد ، شهد ، ابصر " وهذه ترتبط بحاسة البصر ويقل الفعل (أبصر) بين هذه الأفعال ورودا لوجود مايسد مكانه الدلالي - كما سيتضح لاحقا - بينما يثبت الفعل (رأى) ومشتقاته حضوره الفعلي والدلالي في لغة الديوان بشكل كبير، ويتبعه الفعل (علم) ومقبة الأفعال * * ولفعالية حضور هذه الأفعال في ممارسة الشاعر فصياغة تجربته الانفعالية باللغة ، فانها حالت دون الابتعاد عن الواقع المحسوس وانفتاح ذهن الشاعر على مادته مخيلته من علاقات مجازية جديدة مبتكرة .

الاستدلالات : - ابصر -

قال أبوهراس :

انك لو أبصرت مصرع خالد * بجنب الستار بين أظلم فالحزم
لأيقنت أن البكر ليمن رزية * ولا الناب لا انضمت يراك على غنم^(١)

- شهد -

قال ساعدة بن جوية :

فقد أشهد البيت المحجب زانه * فراش وجد ر موجح ولطائف^(٢)

وقال المتنخل :

لا ينسا الله مئا معشرا شهيدا * يوم الأملح لا غابوا ولا جرحوا^(٣)

- وجد -

قال بد ربن عامر :

رأتي وجدت أبا العيال وعزه * كالحصن لزبجدل موضحون^(٤)

-
- (١) ديوان الهذليين : ١٥٤/٢ • اظلم والحزم : جيلان •
 (٢) م • ن : ٢٢١/٢ • اللطائف : العير التي فيها الطيب •
 (٣) م • ن : ٣١/٢ • لا ينسا الله : لا يؤخر الله اجالكم •
 (٤) م • ن : ٢٥٧/٢ • لزبجدل : موضحون ; يريد ان هذا الحصن محكم البناء منسوج نسجا صلبا •

وقال ابو ذؤيب :

فسوف تقول إن هي لم تجدني * أخان العهد أم أثم الحليف (١)

— نظر —

قال ابو ذؤيب :

فانك — عمري — أي نظرة عاشق * نظرت و (قدمي) دوننا و (دجوج) (٢)

وقال امية بن ابي عائذ :

بيضاء صافية المدامع هولوة * للناظرين كدرة الغواص (٣)

— علم —

قال ابو جندب :

لقد علمت هذيل ان جاري * لدى أطراف غيباً من ثبير (٤)

وقال المنتخل :

فهذا ثم قد علموا مكاني * اذا قال الرقيب ألا يعاط (٥)

— راي —

قال ابو ذؤيب :

وأرى البلاد إذا سكنت بغيرها * جدياً وإن كانت تطل وتخضب
ويحل أهلي بالمكان فلا أرى * طرفي بخيرك مرة يتقأ (٦)

وقال ابو العيال :

فترى النبال تعير في أقطارنا * شمسا لأن نصالهق السبيل (٧)

(١) م ° ن : ٠٩٩/١

(٢) م ° ن : ٠٥١/١ قدس : جبل ، ودجوج : موضع ، (٣) م ° ن : ٠١٩٢/٢

(٤) م ° ن : ٠٩١/٣ وغينا : قلة ، وتبير : جبل يريد ان جاره في منعه وعزفكانه في جبل لا يقدر عليه .

(٥) م ° ن : ٠٢٣/٢ يعاط : اي يصوت لينذر قومه اذا راي جيشا .

(٦) م ° ن : ٠٦٣/١

(٧) م ° ن : ٠٢٥٥/٢ وتضاف الى النماذج المتقدمة :

جا ١ ص ٣ ب ٧٤٥ / جا ١ ص ٥ ب ٢ / جا ١ ص ٣٦٤ ب ١ / جا ١ ص ٤ ب ١ / جا ١ ص ٧٤

ب ٢ / جا ١ ص ٩١ ب ١ / جا ١ ص ١٢٩ ب ٥ / جا ١ ص ١٥١ ب ٥ / جا ١ ص ١٦٢ ب ٥ / جا ١ ص ١٩٤

ب ٣ / جا ١ ص ٢٠٩ ب ١ / جا ١ ص ٢٠٩ ب ١ / جا ١ ص ٢١٤ ب ٣ / جا ١ ص ٢٢٦

ب ٢ / جا ١ ص ٢٢٦ ب ٢ / جا ١ ص ٢٤٠ ب ٢ / جا ١ ص ٢٤١ ب ٢ / جا ١ ص ٢٤١ ب ٢ / جا ١ ص ٢٤١

والملاحظ ان هذه الافعال تنتمي الى حقل معجمي واحد ، وتتبادل المواقع بينها^(١) ، ونجد السكري في شرحه لببيت ابي بئينة :

فيقتل او يبرى غبينا مبيبا * وذلك لو علمت به - نصور^(٢)
يصرح قائلا : " اي لفته شهد ابي نصور"^(٣) فابدل الافعال بعضها من بعض
لتقاربها الظاهرى دلليا ، ولتقريبها الى الازمان . كما افرز الاستقراء نماذج تتعاقب
فيها هذه الافعال في البيت الواحد كما في المثال المنصرم ، ومثله قول ابي خراش :

تقول اراه بعد عروة لاهيبا * وذلك رزؤ - لو علمت - جليل^(٤)

وايضا استعمل الفعل (تعلم) بمعنى (اعلم) في قول المعطل :

وقال تعلم ان مابين (ساية) * وبين (دفاق) روحة ونداتها^(٥)
وعلق السكري عليه بقوله : " اي قالت ضميا"^(٦) اعلم ان مابين ساية ودفاق - وهما بلدان
- مسيرة يوم ، ان لم يبعد عليك الموضع فان شئت فزر"^(٧) .

وهناك طائفة من الافعال التي تشترك في دلالتها مع الافعال المتقدمة لتنظافر
على اعطاء سمة الوضوح في النص ، وتحد من امكانية خروج الشاعر عن الحقل المعجمي لها .
وهذه الافعال هي : " بان ، رمق ، بدا ، انص ، اعش ، لاح ، طالع " . وتنتمي هذه
ايضا الى حقل معجمي واحد^(٨) ، حيث تدل على الظهور والوضوح ، واكثرها ترددا في
الديوان (بان) ومشتقاته :

الاستدلالات :

- طالع -

قال ابو كبيسر :

أمّ من يطالعه يقل لصا بيه * إنَّ الغريفَ تجنّ ذات القنطَرِ^(٩)

- == ب ٢/ج ٢٤ ص ٥٤ ب ٣/ج ٢٤ ص ٦٧ ب ٤/ج ٢٦ ص ٧٦ ب ٣/ج ٢٤ ص ٨٧ ب ٢٤/ج ٢٤ ص ٩٣
ب ٢/ج ٢٤ ص ١٠٢ ب ٢/ج ٢٤ ص ١١٧ ب ٣/ج ٢٤ ص ١٢٣ ب ١/ج ٢٤ ص ١٣١ ب ٣/ج ٢٤
ص ١٦٦ ب ١/ج ٢٤ ص ١٧١ ب ٢/ج ٢٤ ص ١٩٣ ب ٥/ج ٢٤ ص ٢١٥ ب ١/ج ٢٤ ص ٢٢٧ ب ١
ج ٢٤ ص ٢٤٩ ب ٢/ج ٢٤ ص ٢٥٤ ب ٢/ج ٢٤ ص ٢٥٨ ب ١/ج ٢٤ ص ٢٨٨ ب ٣/
ج ٢٤ ص ٥٢ ب ٢/ج ٢٤ ص ٦٩ ب ١/ج ٢٤ ص ٨٧ ب ٢٤/ج ٢٤ ص ١١٣ ب ٢/ج ٢٤ ص ١٢٢ ب ٢
(١) ينظر: لسان العرب المواد (شهد ، ابصر ، نظر ، علم ، رأى) . (٢) ديوان المهذليين : ٩٦/٣ .
(٣) م ٩٦/٣ . (٤) م ١١٦/٢ (٥) م ٩٩/٣ .
(٦) وهو اسم المرأة التي خاطبها الشاعر في مفتاح قصيدته (٧) شرح اشعار المهذليين : ٦٣٥/٢ .
(٨) ينظر: لسان العرب المواد : (بين ، رمق ، بدا ، لرح ، انص ، عشا ، طلع) .
(٩) ديوان المهذليين : ١٠٤/٢ ، الغريف : شجر ، والقنطرة : الداهية .

- لاح -

قال ابو ذؤيب :

(١) وزعتهم حتى اذا ما تبسّدوا * سراعا ولاحت اوجه وكشوح (١)

- اعشى -

قال ساعدة بن جؤية :

(٢) شهابي الذي اعشوا الطريق بظهوره * ودري وليل النامر بعدك أسود (٢)

- انمر -

قال ساعدة بن جؤية :

(٣) واذا يجي مصمت من ثارة * فيقول قد انست هيجا فلركبوا (٣)

- بدا -

قال ابو قلابة :

(٤) بزبه أحمي المضاف إذا دعا * ودالهم يوم ذنوب أحمس (٤)

- رمق -

قال ابو ذؤيب :

(٥) وما أمّ خشف بالعلية ترتعي * وترمق أحيانا مخاتلة الجبل (٥)

وقال ابو العيال :

(٦) فلقد رمقتك في المجالس كلها * فإذا أنت تعين من يغيبي (٦)

- بان -

قال صخر الغي :

(٧) فقلت لها فاما ساق حزر * فبان مع الا وائل من ثمود (٧)

وقال ابو ذؤيب :

(٨) أحاذر يوماً أن تبيتن قرينتي * ويسلمها جيرانها ونصيرها (٨)

(١) م٠ ن : ١١٥ / ١ (٢) م٠ ن : ٢٣٨ / ١

(٣) م٠ ن : ١٨٧ / ١ المصمت : الذي يتنبا بخاره .

(٤) م٠ ن : ٣٤ / ٣ بز : سلاح ، المضاف : الملجا . يوم ذنوب : أي طويل لا يكاد ينقض كانه

يجر ذيلا وذنبا طويلا . (٥) م٠ ن : ٣٦ / ١ أم خشف : كنية للطبيقواراد حبيته .

(٦) م٠ ن : ٢٦٠ / ٢ (٧) م٠ ن : ٦٧ / ٢

(٨) م٠ ن : ١٥٥ / ١ وتضاف بالنماذج :

جا١ ص٤٢ ب٢ / جا١ ص١٢٨ ب١ / جا١ ص١٤ ب٣ / جا١ ص١٥٦ ب٧ / جا١ ص١٦٤

ب٢ / جا١ ص١١٧ ب٤ / جا١ ص١١٧ ب٤ / جا١ ص١٤٩ ب٥ / جا١ ص١٤٧ ب٤ / جا١ ص١٦٤

ص١٠٦ ب٢ / جا١ ص١٠٣ ب١

كما افترز الاستقراء عن وجود بعض التراكيب التي تشير الى النظر والروئية الحسية
واستعمال اسم الحاسة او مايرادفها .
قال ابو ذؤيب :

رفعت لها طرفي وقد حال دونها * رجال وخيل بالثبأ تغير^(١)
وقال حبيب الاعم:

رفعت عيني بالحجـا * زالى اناس بالمناقـب^(٢)
وقال ساعدة بن جوية:

ثم انتهى بصرى واصبح جالسا * منه لنجد طائف متغـرب^(٣)

ويتضح مما تقدم ان سعة الوضوح في شكل الافعال ومشتقاتها حال دون انفتاح
النصوص على موارد مجازية مشيرة ولافتة، لذلك جاءت عبارة الهذلي مستوعبة لمدلولها
الدقيق ، وكانت لغة فطرية ليس فيها بعد او اغراق في الخيال ، فمعانيها تتحدث عما
يقع تحت ابصارهم (٤) . وهذه السمة ليست سلبية تقوان ابرزت ، فقد عالج الشاعر
الجاهلي عموما . هذا الوضوح . بالايجاز وتكثيف العبارة ، والذي دعا لذلك
طبيعة الحياة الجاهلية ، وما فيها من نقلة سريعة ، وحركة دائبة غير مستقرة ولا متروية ،
ومناخ الصحراء القاسي في حره وقره^(٥) ، فهو لا يطيل العبارة ، ولا يشقق المعنى ، فهذا
ملا يتناسب وطبيعته .

٤-

والى جانب افعال الرومية والحس ، يلحظ الباحث اسما الامكنة الكثيرة والمتوشحة
في نسيج اشعار الهذليين :

حنين ، عورش ، بطن شريان ، ذى سلع ، الحجاز ، الشام ، نعمان ، الاحث ، البان ،
البوين ، المنجاب ، الرجيع ، مهسور ، عواهن ، ساية ، دفاق ، مكة ، الرقمتين ، الدخول ،
عرعر ، عكاظ ، الحرج ، شمنصير ، بطن الليث ، المقرأة ، ذى دوان ، الخيف ، تلاح تريم ،
مياه بدر ، العليا ، المناصب ، رطل أنف ، نجد ، قدس ، معيط . . . الخ .

(١) م^٥ ن : (١/١٣٧) الثبأ . موضع .

(٢) م^٥ ن : (٢/٨١) .

(٣) م^٥ ن : (١/١٧٤) .

(٤) البناء الفلني في شعر الهذليين : ٤٣ .

(٥) الشعر الجاهلي ، خصائصه وفنونه : ٨٧ .

— دار ، أرضنا ، بلاد

— منصح ، المناعة ، قرامص ، بطن ليه ، بطن رهاط

— مكان ، منازل

« وهذه الامكنة هي اما :

١— مواضع ماء للقبائل ، او مواطن نزولهم ، او مواقع اقامتهم ، او منازل اعتقالهم او اسرهم
او ساحات قتالهم ، او اماكن مراقبتهم وحراستهم ، او مواقع تخاذلهم وانهمزاهم او مواضع
صنيعهم الطيب وافعالهم . . الخ .

٢— او هي اماكن اعلق بشؤون الشاعر او قومه او من يتحدث عنهم .

٣— او هي الفاظ المكان المبهمة التي لا تدل على معين^(١) .

قال ابو قلابة :

ياد ارُ أعرُفُها وحشاً منازلُها * بين القوائم من رهطِ فالبان
فدمنة بر حياتِ الأحت السى * ضوجي دُفاق كسحق العلبس الفاني^(٢)

وقال : امية بن ابي عائد :

لمن الديار بحلى فلا خراس * فالسودتين فمجمع الأبراص
فضها أظلم فالنطوف فصادق * متن الصفا المتزحلف الدلا^(٣)

وقال المتخل :

هل تعرف النزل بالا هيل * كالوشم في المعصم لم يجمل^(٤)

وقال ابو ذؤيب :

عرفت الديار لأم الرهين * بين الظباء فوادى عشرين
أقامت به وابتنت خيمة * على قصب وفترات النهار^(٥)

(١) لغز شجر ديوان الياقوت . (٢) ديوان الهذليين ٣٧٠٣٦٤٣٠ .

(٣) م : ١٩١/٤ . (٤) م : ١/٤٠ .

(٥) م ان : ١٤٦/١ . وتضاف اليها هذه النماذج :

جا ١ ص ٢ ، ب ٣ / جا ٤ ص ٦ ب ١ / جا ٤ ص ٢٤ ب ٤ / جا ٤ ص ٣٢ ب ١ / جا ٤ ص ١ ب ١
جا ٤ ص ٤٦ ب ١ / جا ٤ ص ٥٥ ب ٣ / جا ٤ ص ٦١ ب ١ / جا ٤ ص ٦٥ ب ٦ / جا ٤ ص ٨
ب ٢ / جا ٤ ص ٨٦ ب ٣ / جا ٤ ص ١٨ ب ٤ / جا ٤ ص ١١ ب ٢ / جا ٤ ص ١٢٤
ب ٤ / جا ٤ ص ١٣٨ ب ٥ / جا ٤ ص ١٤٧ ب ١ / جا ٤ ص ١٦٤ ب ٣ / جا ٤ ص ١٧٢
ب ٣ / جا ٤ ص ٩٩ = ب ٣ / جا ٤ ص ٢٠٧ ب ٢ / جا ٤ ص ٢٢٩ ب ٣ / جا ٤ ص ٢٣٧ ب ٢
جا ٤ ص ٣ ب ٣ / جا ٤ ص ٩ ب ١ / جا ٤ ص ٢٠ ب ٢ / جا ٤ ص ٣٥ ب ٤ / جا ٤ ص ٤٤
ب ٢ / جا ٤ ص ٥٢ ب ٢ / جا ٤ ص ٦٠ ب ٢ / جا ٤ ص ٦٧ ب ١ / جا ٤ ص ٧٢ ب ١ / جا ٤ ص ٢

ولعل اهتمام الهذلي باسماء الامكنة والالاحاح عليها له دلالة النفسية من حيث ارتباطها بصيرورة التجربة الشعرية وادائها باللغة فمشهور عن الحريري حبه لرضه التي احتضنته واحبته " فانذا هي جزء من نفسيته ، واذنا هي مرتع ذكرياته ومجتملى خيالاته ، ففي كل مكان ذكرى ، ولكل جبل معنى ، ولكل ارض مذاق وطعم ، تبعنا للاحداث التي امتزجت بها او كانت فوقها - لذلك كان الشاعر يتسع لرضه ويضم عليها قلبه على مثال مايتسع لاحبته ويضم عليهم قلبه " (١) . وكان " كالذي يشعل النار والمشاط في كل مكان ، ليصبح المكان جذوة من اللهب ، لاشي يصبح منسيا ومهملا او مكبوتا مضيعا ، " (٢) ولا يتعد اذا قلنا ان المكان يمثل وجوده وديمومته وحبه بالبقا . وعلى هذا فقد وظف الهذلي اسما مواضع بيئته الهذلية ليمسقط عليها نفسه ، فجاءت مواضعه ودياره تثير الشجن القديم ، وتمده بروافد طल्लीة يحقق من ورائها بناء القصيدة (٣) . الا ان هذه العاطفة النفسية قد استتريت خلف الحجب الكثيفة من اسما الامكنة ، وكذلك اسما الاعلام التي ستعزض لها تابعا ، حال دون ان نتبين عمق العاطفة وحدتها ، وانعكس ذلك سلبا على اداء الهذلي الشعري ، فلم تكن اسما الامكنة موحية اكثر مما يعطيه تنسيق الحروف من ايقاع صوتي يثير مخيلة المتلقي ، ولم ترتبط بسياقات مجازية تجعلها اكثر حيوية ، واكثر استيعابا لمد اليل الشاعر النفسية ، اننا لانجد سوى اسما متتالية ومتلاحقة بحروف العطف ، كما ادت كثافة المكان حضوريا الى واقعية التشكيل اللغوي فاسم بسمة الوضوح والتجلي مع مايرافق المكان من اسما اشخاص وافعال الرومية والحسن فلم يتعد اللحن اكثر مما تحطيه واقعيته الملموسة من حسن جمالي سلبا ام ايجابا ، الا اننا لانعدم بعض الامثلة التي يخرج فيها الهذلي عن واقعيته فيتحرك خياله ولكن بقيود فاعطى هذه النماذج من الاداء :

== ج٢ ص ٨١ ، ب ٢ / ج ٢ ، ص ١٠٢ ب ٥ / ج ٢ ، ص ١٤٧ ب ٤ / ج ٢ ، ص ١٥٥ ب ١
 ج٢ ص ١٧٦ ب ٤ / ج ٢ ، ص ١٩٤ ب ١ / ج ٢ ، ص ٢٠٨ ب ١ / ج ٢ ، ص ٢١٣ ب ١
 ج٢ ص ٢٢٠ ب ٣ / ج ٢ ، ص ٢٢٣ ب ٤ / ج ٢ ، ص ٢٤٤ ب ٦ / ج ٢ ، ص ٢٥٧ ب ٤ ، ص ٢٤٤ ب ٦
 ج٢ ص ٩ ب ٢ / ج ٣ ، ص ٢٩ ب ٣ / ج ٣ ، ص ٤٠ ب ٤ / ج ٣ ، ص ٤٩ ب ٤ ، ص ٣٠ ب ٤ / ج ٣ ، ص ٦١ ب ٤
 ب ٥ / ج ٣ ، ص ٧٤ ب ٣ / ج ٣ ، ص ٨٤ ب ٣ / ج ٣ ، ص ٩٠ ب ٣ / ج ٣ ، ص ١٠٨ ب ٣
 ب ٥ / ج ٣ ، ص ١١٣ ب ٢ ، ص ١١٩ ب ٤ ، ص ١٢٥ ب ٣

(١) تطور الخزل بين الجاهلية والاسلام : ١١٧ .

(٢) قراءة ثانية لشعرنا القديم : ٥٥ .

(٣) البناء الفني في شعر الهذليين : ٤٦ .

قال مالك بن خالد الخناعي :

ولمَّا رَأَوْا نَقْرَى تَسِيلُ أَكَامِهَا * بَارِعَنَ جَرَّارٍ وَحَامِلَةَ غُلَسِيْبِ
تَنَادَ وَاقِفًا لَوَايِلَ لِحْيَانِ مَا صَبَعُوا * عَنِ الْمَجْدِ حَتَّى تُشْخِنُوا الْقَوْمَ بِالضَّرْبِ (١)

لقد اعطى الشاعر المكأن (نقرى) فعالية الحركة حين جعله يسيل جيشا جرارا من الاعداء ، مما يبث في صفوف قومه الحمية والدفع المستميت عن مجد هم وعزتهم .
وقال امية بن ابي عائذ في ناقتة :

وَأَجُوبِهَا عَنِ دِيَارِ الْمَهْوَا * نِ غَيْرِ انْتِحَالِ الذَّلِيلِ الْمَوَالِي (٢)
ان احساس الشاعر بصعوبات الحياة والاقامة فيها جعله يتصورها دار هوان عليه ولم يكن ما يسئل الهم عن روحه سوى ناقتة التي يرتحل عليها ويجوب الافاق .
وقال ساعدة بن جوهبة في رثاء احد احبائه :

وَمَضْطَجَعِي نَابٍ مِنَ الْحَيِّ نَازِحٌ * وَيَسْتَبْنَاهُ الشُّوكُ يَضْحَى وَيَصْرُدُ
تَذَكَّرْتُ مَيْتًا (بِالْغَرَايَةِ) ثَاوِيًا * فَمَا كَادَ لَيْلِي بَعْدَ مَا ظَلَمَ يَنْفَسُدُ (٣)

ولعل حزن الشاعر على موت من يحبه جعله يتخلى حواجز الواقع ويسمح لنفسه بالاستسلام لموج عواطفه الحزينة، مطلقا خياله الرهيف ضد واقعه الذي سلب عزيزه منه . فقد عمد الى اعطاء الشوك فعالية بناء بيته القصي النائي عن العيون الامر الذي يشعر بخربة الشاعر ووحده بيته في ذلك المكان المقفر الذي تلفحه الشمس في الصيف ويد اهمه البرد في الشتاء ، والذي لا يصل احد اليه ، وفي غربته الموحشة هذه يتذكر مرثيه الذي رحل وتركه وحيدا مع غربته وعزلته .
وقال ابو ذؤيب :

وَأَصْبَحْتُ أَمْشِي فِي دِيَارِ كَأْنِيهَا * خَلْفَ دِيَارِ الْكَاهِلِيَّةِ عُورُ (٤)

لقد اعطى السياق حيوية لموضعية الدار وواقعيتها ، فلونها بمخيلته ، وان كان هذا التلون ليس ساطعا بالنسبة للباحث ، الا انه ارض الشاعر الهذلي حيث بث فيه عاطفته فتوشح نسج شعره بها واخرجها بذلك من واقعيتها الى حيز الخيال والتلون .
وتجدد الاشارة الى اهتمام الهذليين وخاصة الصعاليك منهم بالاشارة الى اماكن تريضهم باعد ائهم ، وترصد هم لهم فوق المرتفعات العالية التي يشرفون منها على الطرق

(١) ديوان الهذليين : ١٦/٣ .

(٢) م * ن : ١٨٩/٢ . وينظر النموذج ، (ج ٢ ، ص ٢١ ب ٣) .

(٣) م * ن : ١/٢٢٧ ، ٢٣٨ .

(٤) ديوان الهذليين : ١/١٣٨ ، وينظر : ١/١٦٢ .

بحيث يرون غيرهم ولا يرونهم ، وكانوا يسموها (المراقب) ، وربما استعملها الصيادون لتحين الفرص للانقضاض على صيدهم الذي يكون امانا في تلك المنعة من المرتفعات ، فيراهم الصياد حيوانه المبتغى ليودع سهامه او رماحه فيه ، فيكون حثفه الذي لا مهرب له منه * جاء ذلك في قول مالك بن خالد الخناعي :

فشار من مرقبٍ عجلانٍ مقتحمًا * وراية ربيعة منه وإيجاس^(١)

وربما عمد الشاعر الصعلوك للتخفي من اعدائه الطالبين قتله ، وتراه يشهد لهمم بتشددهم في الرقابة التي تدل على المنعة والقوة ، ان هذه المراقب لا تخلو من رجال يرقبون فيها ، قال مالك بن خالد الخناعي :

وكان لهم في رأسٍ شعبٍ رقيهم * وهل توحش من الرجال المراقب^(٢)

وكما كانت الرقابة دليلا على الفروسية والذكاء والفطنة ، فانها كانت محل افتخار في حياتهم وبعد مماتهم ، فابو المثلث حين رث صخر الغن وهو صعلوك مشهور نعتة بانه (ريس^(٣) مرقبة) ويتحدث ابو ذؤيب الذي ربما مارس الصعلكة يوما من حياته عن مرقبة عيطاء اي طويلة العنق ، عالية الارتفاع ، وقد بات فيها مع اصحابه الشعث المغبرين لطول ما يخزون او لطول اقامتهم على هذه المرقبة التي تلفحها سموم الصيف القاتلة وقد لفوا عمائمهم على وجوههم ، قال :

هذا ومرقبة عيطاء قلتها * شماء ضاحية للشمس قيرواح

قد ظلت فيها معي شعث كائهم * اذا يشب سعيبر الحرب ارماع

لا يستظل اخوها وهو معتجر * لريدها من سموم الصيف ملتاح^(٤)

اما عمرو ذو الكلب فان المرقبة التي يتربص فوقها يحار الطرف في رؤيتها ، ان انها مخفية لفرط علوها الشاهق ، كما انها واسعة ملساء ، وقد اقام فوق حرفها طوال يوم كامل مخفيا شخصه عن الحيون ، واذا ما حانت الفرصة تحد منها كما يتحد الماء الزلال بخفة ورشاقة :

(١) م ن : ٣/٣٠

(٢) م ن : ٣/١٢

(٣) م ن : ٢/٢٣٩

(٤) م ن : ١/٤٩٠ ، ٥٠٠

معتجر : الاعتجار : لف العمامة على الراس من غير ادارة تحت الحنك والريد : الحرف الناتج من الجبل ، ملتاح : متغير لونه من السموم

وَمَرْقَبَةٌ يَحَارُ الطَّرْفُ فِيهَا * تَزَلُّ الطَّيْرُ ، مَشْرِفَةُ الْقَدَالِ
 أَقْمَتُ بَرِيدِهَا يَوْمًا طَوِيلًا * وَلَمْ أُشْرِفْ بِهَا مَشَلَّ الْخِيَالِ
 وَلَمْ يَشْخَصْ بِهَا شَرْفِي وَلَكِنْ * دَنَوْتُ تَحَدَّرَ الْمَاءُ الزَّلَالِ
 وَمَقْعَدِ كُرْسِيٍّ قَدْ كُنْتُ فِيهَا * مَكَانَ الْإِصْبَعَيْنِ مِنَ النَّعَالِ (١)

اما مرقبة ابي خراش فصورتها اشمل واكثر تفصيلا ؛ فهي مرقبة في نتوء مشرف من جبل كانه حد الفاص لملاسته ، يشرف على طريق ضيق جدا ، وفيه الناس تمشي متلاحقة بعضهم وراء بعض ، اما عرشها الذي يستظل تحته الرقيب فلم يبق منه سوى دعامتين واحدة منهدمة واخرى قائمة . ولم يكن ابو خراش وحيدا في هذه المرقبة اذ كان معه صاحبه الذي ترك النوم ودفاه ليقوم برقيبته في ذلك الليل البهيم القاسي ، وهو كثير الاعجاب والفخر بذلك الصاحب :

لَسْتُ لَمْرَةً إِنْ لَمْ أُوفِ مَرْقَبَةً * يَدُ وَلِي الْحَرْفِ مِنْهَا وَالْمَقَاضِيبُ
 فِي ذَاتِ رَيْدٍ كَذَلِكَ الْفَاصِ مُشْرِفَةٍ * طَرِيقُهَا سَرَبٌ بِالنَّامِيِّ دُعْبُوبُ
 لَمْ يَبْقَ مِنْ عَرْشِهَا إِلَّا دِعَامَتَاهَا * جَذْلَانِ مِنْهُدْمٍ مِنْهَا وَمَنْصُوبُ
 بِصَاحِبِ لَا تُنَالُ الدَّهْرُ غَرَّتُهُ * إِذَا افْتَلَى الْمَهْدَفَ الْقِنَّ الْمَعَاذِيبُ
 بَعَثَتْهُ بِسَوَادِ اللَّيْلِ يَرْقُبُنِي * إِذَا آثَرَ النَّوْمَ وَالذَّفْءَ الْمَنَاجِيبُ (٢)

وربما لم يسمها الشاعر بالمرقبة وانما يسميها باسم قريب منها لتدل ايضا على المراقبة والترصد والمخامرة . فساعد بن العجلان قد ختل لاعدائه وطلع عليهم من شمراخه الجبل اى قلته وهي تبهورة اى صعبة المصعد ، عالية مشرفة ، وهي ملساء كرامن الاصلح ، ولكنه يهوى اليها دون مخافة او وجل كما تهوى العقاب الجرثيمة السوداء والتي تغدو لتطعم صغيرها في الصباح ويورقها اذا لم يشبع بعد ذلك :

فَطَلَعْتُ مِنْ شَمْرَاخِهِ تَبَهُورَةً * شَمَاءَ مُشْرِقَةَ كَرَامِنِ الْأَصْلَعِ
 أَهْوَى عَلَى أَشْرَافِهَا لَا أَتَقِي * كَرْفِيفٍ فَتَخَسَاءِ الْقَوَادِمِ سَلْفَعِ
 تَغْدُو فَتُطْعِمُ نَاهِضًا فِي عَشَّهَا * صُبْحًا وَيُورِقُهَا إِذَا لَمْ يَشْبَعِ (٣)


(١) م ٠ ن : ١٩ / ٢ (وخرجت الابیات على شرح اشعار المهذبيين : ٢ / ٥٧١ لا تضباط الرواية وتكامل معنى الشاعر بها .

(٢) م ٠ ن : ١٥٩ / ٢ ، ١٦٠ ، جذلان : عودان ، المناجيب : الضعفاء الذين لا خير فيهم .

(٣) م ٠ ن : ١٠٧ / ٣

كما تحدث أبو كبير عن مراقبته لأصحابه المتواكلين طوال ظهيرة قاسية ، في رأس مشرفة عالية قد أطرها السحاب لفرط علوها ، وكيف علا ربيثة يرهب ان يرق لها ، فهي طويلة العنق لم يطاها راق او راع ، ولم يكن انيسها سوى طائر يدعى (ورق الحمام) ، وقد نصب عليها عرش يستظل به من حر او مطر ، ويزيد الشاعر مغامرته جرأة وتشويقاً حين تخرج ذئبة عجفاء حديدة الباب من تلك الربيثة التي كان بها ، فلم يجفل لها ولكنه عمد زجرها فتهرب مذعورة من امامه ، ولا شك انها مغامرة ممتعة يتسلسل احداثها ومارافقتها من وصف غم عن عقلية دقيقة في وضع لمسات التصوير:

ولقد رأيتُ إذا الرجالُ تَوَاكَلُوا * حَمَّ الظَّهيرة في اليَفَاعِ الأَطولِ
 في رأسِ مشرقةِ القَذالِ كَأَتَمَّا * أَطْرُ السَّحابِ بها بيانيُ المِجْدَلِ
 وعلوتُ مُرتبئاً على مرهوبةٍ * حَصَّاءٍ ليس رقيئها في مَثْمَلِ
 عِطَاءٍ مَعنقةٍ يَكُونُ أنيسها * وَرُقِ الحمامِ جَميعُها لم يُوكَلِ
 وَضَعَ النِّعاماتِ الرِّجالُ بَرِيدِها * من بينِ شَعشاعٍ وبينِ مظَلِّ
 أخرجتُ منها سِلقةً مهزولةً * عَجفاءٍ يَبْرِقُ نَابِها كالمِعْوَلِ
 فزجرتها فتَلَفَّتْ إِذ رَعَتْها * كَتَلَفَّتِ الغُضبانِ سَبَّ الأَقْبَلِ (١)

ومحد : فقد ارتبطت المرقبة بحياة الهذليين عموماً لما سمحت به بيئتهم وطبيعتهم حياتهم القائمة - في الاساس - على الاغارة والخزوة ، وكان هدي يشتم عنها حديث مغامر لا ينتهي من مغامرة حتى يبدأ غيرها وخاصة لدى الصعاليك من هذيل اذ كانت واضحة متميزة عن غيرهم من الشعراء الاخرين (٢) . ويلفت نظر الباحث  تكرار بعض الالفاظ في وصف تلك المراقب (شماء ، مشرقة الذال ، عيطاء ، ريد) وتكرار المعاني نفسها مع الاختلاف بالتصوير والجزئيات التي تناولوها . وهذا شيء نابع من تماثل الظروف والاهداف المقصودة من وراء ذلك .

—٥—

وتتخلل اسماء الامكنة التي بقها الهذلي في مطالع قصائد ه اسما لئساء عدة مثلت حضوراً مميّزاً فيها ، وهي اسما اقرب الى الواقع منه الى الخيال والتصوير ، فالشاعر

(١) م ن ٢/٩٦، ٩٧، ٩٨ .

(٢) ينظر: شعر الشنفرى الازدي : ١٠٤ ، وشعر تادط شراً : ٨٤ .

يستذكر الديار ويسعيها من اجل عيون حبيته اسماء ، اوضميا ، او غضوب او ام عمرو
 . . الخ . والمرأة زوجة كانت ام حبيبة ، اقد ر على امتصاص هموم الشاعر من غيرها
 واقد ر على اثارته بشتى الانفعالات والاحاسيس .

ولم تكن المرأة في هذيل ليمنعها حياؤها ولا تحفظها من الاقبال على الرجال ولا هم
 من الاقبال عليها^(١) ، وهذه الحرية التي اعطتها هذيل لها مكنتها من ممارسة رغائبها
 المتنوعة " فشاركت الرجل وشاطرته الحياة فتعرضت للمسبي والقتل وفعل الشائنة، وكانت
 حرة وفاجرة وخليفة ، وهي تهجن دون مراعاة لقراية او حرمة من حرائر^(٢) ، ومرجع
 ذلك الى طبيعة حياتهم المضطربة التي يستحيل معها ان تثبت اى قيمة اجتماعية ،
 والرذيلة اقرب ان تكون في مثل احوالهم متنفسا طبيعيا للتوازن النفسي المضطرب
 عندهم^(٣) . ولذلك جاء طلبهم - بعد ان دخلوا الاسلام - من الرسول الاكرم (صلى الله
 عليه وسلم) ان يبيح لهم الزنا^(٤) على الرغم من تحريمه وقصاص من ياتيه فليس من القبائل
 العربية الاخرى قد تعرض لمثل ما تعرضت له هذيل وعاشت وطأته سنين طويلة وجاء هذا
 الطلب نتاجا طبيعيا لظروفهم .

ويجلب نظر الباحث ان النساء المتخزل بهن امهات وزوجات خاصة عند ابي ذؤيب
 الرجل الاكثر تخزلا من شعراء قبيلته بهن^(٥) ، ولعل سبب ذلك عائد لامعائهم في المفسدة
 التي افوها فنجد (ام عمرو ، ام وهب ، ام سفيان ، ام الحويرث ، ام الرمين) في شعر
 ابي ذؤيب ، وتردد اسم (ام عمرو) عنده في اكثر من قصيدة اذ كان له معها قصة غرامية
 غنية بالميثولوجيا^(٦) ، وعند غيره من الشعراء نجد (ام عمر ، ام الصبيين ، ام الاديب
 ام نافع ، ام سكن ١٠٠) ومن غير الامهات عند ابي ذؤيب فطيمة ، وخثما ، وليلى ، واسماء
 التي لها بعتل يخشاه فتراه يقول :

وَقَدْ طَفْتُ مِنْ اَحْوَالِهَا وَارْدَتْهَا * سَنِينَ فَاخْشَى بَعْلِهَا اوْ اَهَابِهَا (٧)

وعند غيره نجد (امامة ، غضوب ، سلمى ، اسماء ، مي ، فطيمة ، ضميا ، ليلى
 نعم) وهذه الاسماء ربما استخدمها الشاعر كمدخل يشد به الاسماع ويجلب اليه القلوب

-
- (١) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي: ١٠١ .
 (٢) ينظر: ديوان الهذليين : ١ / ٢٢٠ و البناء الفني في شعر الهذليين : ١٤٣ .
 (٣) ينظر: البناء الفني في شعر الهذليين : ١٤٣ .
 (٤) ينظر: خبر ذلك في : الكامل في اللغة والادب : ٣ / ١٠١ .
 (٥) ينظر: الواقع والاسطورة في شعر ابي ذؤيب : ١١٤ .
 (٦) م : ١١٤ .
 (٧) ديوان الهذليين : ١ / ٧١ .

حتى يصل الى غرضه الرئيس^(١) ، ومن شعراء هذيل من تقصده ليأتي بموضوع قصيدته وهو قصة اختيار العسل او رحلة الخمره المعتقه ليوازن بين طيب ثغر حبيته وطيب العسل او الخمره او كليهما . فهو لم يقصد التخلل لذاته قدر ما يريد اظهار براعته في القص . وهذا ما سنشير له في موضع اخر من البحث .

وعلى العموم فقد " اخضع الهذلي مكوناته الفنية في لوحة الافتتاح الى البواعث النفسية ، وطبيعة تجاربه ، وقد اختلفت في مجمل الحصيله التراثية من شعرهم الاوصاف الجمالية للمرأة واكتفوا بـرموزها^(٢) . ولم يكن الهذليون بعيدين عن التأثر بالمط العام للتسجيل الصوري للمرأة فقد " افادوا من الصيغ التراثية ، دون ان يضيفوا جديدا فقد شاركوا في المعاني العامة وتمثلوا في اتجاهاتهم العاطفية . واذا كان غزلهم الجاهلي متثالا بالا زواج بين رقة الطبع وخشونة الحياة ، فان الشاعر الهذلي الاسلامي كان يحتسي باختيار الفاظه ومعانيه الاليفة ، وكان حضريا في العلاقة بين الالفاظ والمعاني بدويا في الوصف^(٣) فساعدته بن جويمه وهو شاعر جاهلي يفتح احدي قصائده الطويلة بذكر غضوب ومعاناته في حبها واباء فواده من ترك ذكرها ، ثم يمهد للقائه بها ويرسم صورة ذلك اللقائم ظبي صغير يتراقص امامه وهو ياكل الاعشاب . مهيبا بوصفه هذا للنمو القصيدة وتكامل بنائها الموضوعي . قال :

هجرت غضوب وحب من يتصبب * وعدت عواد دون وليك تشعب
ومن الحوادى ان تقملا بغضبة * وتقاذف منها وانك ترقب
شاب الخراب ولا فوادهك تارك * ذكر الغضوب ولا عتابك يعتب
وكانما وافاك يوم لقيتها * من وحش " وجرة " عاقد مترب
خرق غضيب الطرف احور شادن * ذو حوة انف المسارب اخطب^(٤)

فاختيار الشاعر للفظه (غضوب) مناسب بدوته ولربما استرعاه انفعال الغضب من جراه كمده لطول مماطلة هذه الحبيبة معه ، اما السياق الذي جاءت به اللفظة فقد

(١) بظرة: الشعر والشعراء: (١/٧٥٠)

(٢) البناء الفني في شعر الهذليين: ٦٩

(٣) م: ٧٠٠

(٤) ديوان الهذليين: (١/١٦٧، ١٦٨) عاقد مترب: ظبي صغير ثنى عنقه في البت لياكل،

خرق: صغير الظباء اذا فاجاته خرق وانقبض ان يعدو، ذو قوه: اي في هذا الظبي الصغير خطوط تضرب الى السواد، انف المسارب اخطب، يريد ان هذا الظبي يرتع في اراضي ربيعية خضراء .

تراوحت الفاظه بين الرقة والخشونة ولكنها اميل الى الرقة منها الى الخشونة وانست
تقروها تشعر بصدق العاطفة التي انطلق منها الشاعر في معالجة قصيدته •

اما ابو ذؤيب فيختار كنية (ام سفيان) وسفيان اسم مالوف عند العرب - لييث شجونه
وهمومه من حبه لها بعدما سرى طيفها نحوه فارق قلبه المقروح :

أَمِنْ أُمِّ سَفِيَانَ طَيْفٌ سَرَى * هُدًى وَأَفَرَّقَ قَلْبًا قَرِيحًا
عَصَانِي الْفُؤَادِ فَاسَلَمْتُهُ * وَلَمْ أَكْ مَعَا عَتَاهُ ضَرِيحًا
وَقَدْ كُنْتُ أَغْبِطُهُ أَنْ يَرِيحَ مِنْ نَحْوِهِنَّ سَلِيمًا صَحِيحًا
كَمَا تَغْبِطُ الدَّيْفُ الْمُسْتَبِيلَ بِالْبُرِّ تَنْبُوهُهُ مُسْتَرِحًا (١)

فالفاظ السياق الذي جازف فيه هذه الكنية واضحة سلسلة وان توشحت بطبع بدوي
ظاهر •

اما امية بن ابي عائد وهو اسلامي اموي فقد استغل الغزل سلما لعتابه لابن خاله
الذي انبه لاعطاء نصره لغير قومه مردداً اسم (ليلي) و (ام نافع) في مدحه الغزلي :

تَمَدَّحْتَ لَيْلَى فَا مَدَّحَ أُمَّ نَافِعٍ * بِعَاقِبَةِ مِثْلِ الْحَبِيرِ الْمُسَاسِلِ
فَلَوْ غَيْرَهَا مِنْ وُلْدِ عَمِيرٍ وَكَاهِلٍ * مَدَّحْتَ بِقَوْلِ صَالِحٍ لَمْ تُغَيِّرِ
الَايَةَ لَيْلَى سَايَرْتَ أُمَّ نَافِعٍ * بَوَائِدِ تَهَامٍ يَوْمَ صَيْفٍ وَمَحْفِلِ
وَكِلْتَاهُمَا مِمَّا عَدَا قَبْلَ أَهْلِهَا * عَلَى خَيْرِ مَا سَاقُوا وَرَدُّوا لَمَزْحَلِ
فَذَلِكَ يَوْمٌ لَنْ تَرَى أُمَّ نَافِعٍ * عَلَى مُتْفَرِّجٍ مِنْ وُلْدِ صَعْدَةَ قَدَلِ (٢)

واوما الشاعر ان ليلي واهلها اربل زرع وبقر وحمير ، اما ام نافع فان اهلها اصحاب
ابل ، اي بدوية ، وقد رمز الشاعر بهذين الاسمين لعلاقته بابن خاله وعتابه له ، ولربما
كان هذا اللون من الغزل يتمثله الشاعر للدعاية لنساء قبيلته •

ويجئح ابو كبير الهذلي الى تصغير اسم ابنته (زهيره) ليفتح اربع قصائد له في
الديوان بهذا الاسم (٣) •

- (١) ديوان الهذليين : ١/١٢٩ • المستيل : الذي قد افاق وبرا من مرضه •
(٢) م ن : ٢/١٩٣ • الحبير المسلسل : الثياب الموشية مثل السلاسل • اراد امتد احبها
مدحا حسنا ، تغيبل : يقال رجل فائل اي ضعيف الراي • وقوله : لن ترى ام نافع
على متفرج : اي لن تراها تتركب حمارا من ولدة صعدة ويقال للحمير بنات صعدة •
والقتول : الضخم والضخم الراس •
(٣) ينظر قصائد ابي كبير في ديوان الهذليين ١/٨٨ وما بعدها •

ويخاطب أبوغراش (أم الاديير) ولعلها زوجته في امر انفاقه وعدم ابقائه مايسد حاجتهم من الطعام فهو قصاد رعلى ان ياتي به ، ويخبرنا بان جوفها يحن كما يحسن البعير فهي ليست جلدة لتتحمل فراقها عن اهلها وبلدها :

لقد علمت أم الأديير أنني * أقول لها هدي ولا تذخري لحمي
فإن غداً إن لم تجد بعض زادنا * نفي لك زاداً أو نعرك بالأزم
إذا هي حنت للهوى حن جوفها * كجوف البعير قلبها غير ذي عزم
فلا وأبيك الخير لا تجد ينه * جميل الغنى ولا صبوراً على العدم (١)

والواقع ان ابا خراش قد غلبت عليه البداوة وحياة الصعلة وماتوديه من فقر وجوع ومخاطرة ، وانعكس ذلك على الفاظه في مخاطبة زوجته ذات الكنية البدوية الخشنة .
ولجد في شعرهم كنية (ام واحد) خاصة عند ساعدة بن جوئية وابي ذؤيب ، وهذه الام حريصة على ولدها الوحيد الذي مات والده وربته وعلقت عليه التمام واحاطته بالرعاية فشب لها مثل السنان ، وهذه الام وولدها يتخذها الشاعر اقصوصة ليوازن بين وجدته لحيوته ورعايته لها وخوفه عليها وبين حب هذه الام لواحدتها ، فيرجح وجدته على تلك الام .
وفي شعرهم ايضا ترد اشارات الى الاماء والقيان النواهد (٢) ، والنساء النائحات الضاربات صدورهن ووجوههن بالنعال على من فقدن ، وهذا تقليد معمول عند العرب عامة .
وبعد فقد تبين من العرض المتقدم والنماذج المستقراة (٣) ضلوع اسماء النساء في تشكيل تجربة الشاعر وشحنها بانفعالات متنوعة ، ساعدت على اضفاء سعة الوضوح في النسيج المتخللة فيه ، كما ساعدت على تهيئة كثير من مدخل الشاعر لموضوعاته قصائده فجلبت الاسماع والفتت اليها القلوب .

(١) م٠ ن : ١٢٥ / ٢ . الازم : امسك الفم عن الطعام .

(٢) م٠ ن : ج١ ، ص ١٢٢ ب ٣ ، ٤ .

(٣) تنظر النماذج :

ج١ ، ص ٢ ، ب١ / ج١ ، ص ٢١ ب٣ / ج١ ، ص ٢٦ ب١ / ج١ ، ص ٢٧ ب٣ / ج١ ، ص ٥٥ ب١
ج١ ، ص ٥٨ ب١ / ج١ ، ص ٦٢ ب١ / ج١ ، ص ٧٠ ب٣ / ج١ ، ص ٩٨ ب٣ / ج١ ، ص ١١٥ ب١
ب١ / ج١ ، ص ١٢٢ ب٢ ، ٤ ، ٣ / ج١ ، ص ١٤٦ ب١ / ج١ ، ص ١٦٢ ب١ / ج١ ، ص ٢١١ ب١
ب١ ، ص ٢٠٤ / ج١ ، ص ٢٢٨ ب٢ / ج١ ، ص ٢٣٧ ب٣ / ج١ ، ص ٤٢ ب١ / ج١ ، ص ١٠٢ ب٢
ج١ ، ص ٢٣ ب٢ / ج١ ، ص ٣٩ ب١ / ج١ ، ص ٤٨ ب٧ / ج١ ، ص ٦٨ ب١ / ج١ ، ص ١١٦ ب١
ب١ ، ص ١٢٠ ب١ / ج١ ، ص ١٥٠ ب١٥ / ج١ ، ص ١٧٢ ب١٧٢ / ج١ ، ص ٢٠١ ب٢٠١
ب١ ، ص ٤٣٤ / ج١ ، ص ٢٥٦ ب٢٥٦ / ج١ ، ص ٣٠٣ ب٣٠٣ / ج١ ، ص ٣٠٣ ب٣٠٣ / ج١ ، ص ١٥٠ ب٢٠١
ج١ ، ص ٣٢٢ ب٣٢٢ / ج١ ، ص ٤٣٤ ب٤٣٤ / ج١ ، ص ٤٣٤ ب٤٣٤ / ج١ ، ص ٥٨ ب٥٨
ج١ ، ص ٦٤ ب٦٤ / ج١ ، ص ٨١ ب٨١ / ج١ ، ص ٩٨ ب٩٨ / ج١ ، ص ١١٩ ب١١٩ / ج١ ، ص ١٢٢ ب١٢٢ .

وإذا ماتجاوزنا أسماء المكان والنساء طالعنا مجموعة كبيرة وكثيفة الحضور من
أسماء القبائل والعشائر والأشخاص ، بعضهم نال حظا من الشهرة ، وأغلبهم من
المغمورين الذين لولا تدوين الشاعر لأسمائهم لكانوا في طي النسيان أو كادوا . وهذه
الأسماء إما مفردة كـ (خالد ، تليد ، نشية ٠٠٠) أو أسماء كاملة كـ (معاوية بن صخر ، رباح
بن سعد ٠٠٠) أو مكناة (أبو المثلم ، أبو وهب ٠٠) أو منسوبة (بنو الرمداء ، أبو عزيز ، بنو
كاهل ٠٠) يقول حبيب الأعمى :

أَعْبَدَ اللّٰهَ يَنْذِرُ بِالسَّعْدِ * دَمِي إِنْ كَانَ يَصْدُقُ مَا يَقُولُ (١)

وقال ساعده بن جوبة :

رَأَى شَخْصًا مَسْعُودًا بِنِ سَعْدٍ بِكَفِّهِ * حَدِيثٌ حَدِيثٌ بِالْوَقِيعَةِ مَعْتَدُ (٢)

وقال أبو بئينة :

أَلَا أَبْلُغُ لَدَيْكَ بَنِي قَرِيْبِمِ * مَفْلُغَةٌ يَجِيءُ بِهَا الْخَبِيرُ
الْإِيَالِيْتُ أَحْبَابَانِ بِنِ لِحْطِ * تَلَقَّتْ وَسَطَهُمْ حِينَ اسْتِثِيرُوا (٣)

وقال أبو خراش :

حَمَدْتُ إِلَهِي بَعْدَ عُرْوَةٍ إِذْ نَجَا * خِرَاشٌ وَيَعْضُ الشَّرُّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ (٤)

ويتضح من هذه النماذج والنماذج المستقراة (٥) ان هذه الأسماء تمثل حضورا فعليا
ناصعا في وعي الشاعر المهذلي لا رتباطها بمواقف حياتية معينة اثرت عميق الاثر بعاطفته

(١) ديوان المهذليين : ٨٥/٢

(٢) م : ٢٤١/١

(٣) م : ٩٥/٣

(٤) م : ١٥٧/٢

(٥) النماذج هي :

جاء ، ص ٢ ، ب ٤٣ / جاء ، ص ٧ ، ب ٣ / جاء ، ص ٢٩ ، ب ٤ / جاء ، ص ٤ ، ب ٣ / جاء ، ص ٥٢ ، ب ٣ /
جاء ، ص ٦٤ ، ب ٤ / جاء ، ص ٧٨ ، ب ٢ / جاء ، ص ٨٦ ، ب ٢ / جاء ، ص ٩١ ، ب ٤ / جاء ، ص ٩٦ ، ب ٢ /
جاء ، ص ١١١ ، ب ١ / جاء ، ص ١٢٠ ، ب ٣ / جاء ، ص ١٢٨ ، ب ٣ / جاء ، ص ١٣٥ ، ب ٢ / جاء ، ص ١٣٩ ،
ب ٤ / جاء ، ص ١٥١ ، ب ٢ ، ٤ / جاء ، ص ١٥٧ ، ب ٦ / جاء ، ص ١٦١ ، ب ٢ / جاء ، ص ١٦٢ ،
ب ١ ، ٢ ، ٦ / جاء ، ص ٢٠١ ، ب ٢ / جاء ، ص ٢٢٦ ، ب ٢ / جاء ، ص ٢٧١ ، ب ١ / جاء ، ص ٢٨١ ،
ب ٢ ، ٣ / جاء ، ص ٣٢١ ، ب ١ / جاء ، ص ٤٣ ، ب ٢ / جاء ، ص ٤٦ ، ب ٢ / جاء ، ص ٤٨ ،
ب ١ ، ٣ ، ٥ / جاء ، ص ٥٩ ، ب ١ / جاء ، ص ٦٢ ، ب ٤ / جاء ، ص ٦٤ ، ب ٢ / جاء ، ص ٦٧ ، ب ٢ ،
٣ ، ٤ / جاء ، ص ٨٠ ، ب ٣ / جاء ، ص ١٠١ ، ب ٦ / جاء ، ص ١٢٠ ، ب ١ / جاء ، ص ٢٥٠ ، ب ٢ ، ٣ ، ٤

فكانت واضحة بارزة قدر وضوحها وبروزها في وعيه ، مما أدى الى تقريه لواقعية وصدق التجربة التي مربها ، فهو لا يهضم محتوى التجربة ليعبر انفعاليا دون اسما او اماكن ، لان طبيعته البسيطة لا تسمح له بالانفصال عن واقعه المتشرب به ، لذلك يسعى ليكسب تجربته الحضور الفعلي الواقعي فيسمى الشخص ومن ولد هم وعشائريهم ، وكذلك يعنى بمنازلتهم وما يحييها بها من جبل او عين يبريرتون منها وحيواناتهم ، ولذلك ايضا تجد اسما الاعلام عمومًا مرتبطة بالمكان ومدخله فيه تدخلها في الواقع المعاش .

لقد جاءت هذه المسميات في اطر موضوعية اطرها الشاعر بها ، كاثبات قيم معنوية او حسية كانت محل افتخار ومدح وزهو وخيلاء بالنسبة للشاعر ، او كانت في محل نفسي اي قيمة معنوية او حسية عندها ، وبعض هذه الاسماء يحلو للشاعر ترده كأن يكون اسما فقيده له ان يتردد اسمه ما يزيد شجونه وحرقة بكائه عليه ، الامر الذي يخفف وينفص عن الشاعر حزنه الاليم عليه . ومنها ما جاء في سياق قصة موضوعية حول الحيوان الذي يترصده القدر فيبحث اليه الصائد الذي يودع سهامه القاتلة فيه ، فيهتم الشاعر بتسمية ذلك الصياد ومن اي قبيلة هو ، وربما دل عليه بالفاظ تبين طبيعة مهنته ك (رام ، قاص ، رب الكناب) وربما صغير من شأنه بنعته ب (الاغبير او اغر نابل ، او اقيدرا) دلالة منه على بسوئ حاله وضعة شأنه مما يهين فجيعة قاسية للمتلقى حين يسمع بقتل ذلك الحيوان المتمنع في رؤوس الجبال على يد ذلك الصائد البائس (١) .

ويلمح الباحث بعض الاسماء التاريخية كاسم النبي (داود) عليه السلام الذي نسب اليه ابو ذؤيب وبعض شعراء الجاهلية (٢) ، الدرع الجياد ، واسم (تبع) الذي صنعه الدرع السوابغ ، كما وصفه ابو ذؤيب ، اي الحاذق بصنع الدرع وذلك في قوله في قصة الفارسين في عينته الشهيرة :

وعليهما مسرودتان قضا عمما * (داود) او صنع السوابغ (تبَّح) (٣)

== ج ٢ ، ص ١٣٥ ب ١ ، ج ٢ / ٢ ، ص ١٤٨ ب ٣ ، ج ٢ ، ص ١٥٧ ب ١ ، ج ٢ / ٢ ، ص ١٦٥ ب ٦ / ج ٢ ، ص ٢١٢ / ج ٢ ، ص ٢٢١ ب ٤ ، ج ٢ ، ص ٢٥٧ ب ٤ ، ج ٢ ، ص ١ ، ب ٢ / ج ٢ ، ص ٧ ب ١ / ج ٢ ، ص ١٦ ب ٢ ، ج ٢ ، ص ٢٠ ب ٢ ، ج ٢ / ٣ ، ج ٢ ، ص ٢٨ ب ١ ، ج ٢ ، ص ٣١ ب ٣ / ج ٢ ، ص ٤٣ ب ١ / ج ٢ ، ص ٤٥ ب ٣ ، ج ٢ / ٤ ، ج ٢ ، ص ٥٤ ب ١ ، ج ٢ / ٢ ، ج ٢ ، ص ٦٦ ب ١ / ج ٢ ، ص ٧٣ ب ٢ / ج ٢ ، ص ٨٦ ب ١ ، ج ٢ / ٣ ، ج ٢ ، ص ٤٥ ب ١ ، ج ٢ / ٢ ، ج ٢ ، ص ١٠٥ ب ١ / ج ٢ ، ص ١٢٥ ب ١ ، ج ٢ ، ص ٢٠٢ .

(١) ديوان الهذليين : ج ٢ ، ص ٦٣ ب ١ ، ج ٢ ، ص ٢٠٧ ب ٥ ، ج ٢ ، ص ١٠٠ ب ٢ .

(٢) ينظر مثالا لا حصرا : ديوان الاعشى : (١ / ٩٩) ، وديوان طرفه بن العبد : ٨٧ .

(٣) ديوان الهذليين : ١ / ١٩٠ .

ومن هذه الاسماء ايضا (كليب وائل) سيد تغلب الذي ادى قتله الى حرب ضروس بين بكر وتغلب ، و(احمر عاد) (١) وهو الذي عقر ناقه صالح (عليه السلام) و (مالك وعقيل) وهما ندما جذيمة الابرش ، وهما يضرب المثل في الاجتماع وعدم التفرقة ، قال ابو خراش :

ألم تحلمي ان قد تفرَّقَ قهنا * خيلا صفاً، مالكٌ وعقيل (٢)

ونجد ذكرا لثمود والقارظين ، وذيبيان وداحس ، وقد كانت هذه الاشعارات الاسمية التاريخية في الغالب تخترن اقصوصة حكيمية يستحزبها السامع ، وقد وظفها المهذلي في موضوعات عدة كالتحذير والوعيد وبيان نتائج الامور .

كما افرز الاستقراء بعض النماذج ، كان فيها الاسم مضافا اليه نحو (سيف المرادى ، انضاح الخزاعي ، مخرق العامري ، بدن ايد ، ربابة ايسار) وهذه التراكيب اتخذها المهذلي للتلوين نسيج شعره بها ، بجعلها طرفاً تشبيها في عقد مقارناته بين الاشياء وقد يسبقها في الغالب كاف التشبيه .

ومهما يكن من امر فقد ساعدت هذه الاسماء بوفرة وجودها في النصوص الشعرية على اكساء نسيجها ووسمه بسمة الوضوح الذي قرينه من الاعتيادية والتقريبية في الغالب ولم يعثر الباحث الا على نماذج قليلة سجلت انفتاحات تخيلية استولدتها السياقات التي دخلت تركيبها اسماء الاشخاص . من ذلك قول صخر الغي :

أبا المثلم إني غير مهتضم * إذا دعوتُ تيمماً سألتُ المسئل (٣)

لقد ربط الشاعر بين قوة اندفاع الماء وتفجره ، وبين سرعة استجابة تميم ورجالها لصوت دعواه وتفزعه بهم مما يولد في نفس المخاطب الرهبة والخوف من مواجهة هذا النفر القادم اليه .

وقال حذيفة بن انس :

بنو الحرب ارضعنا بها . مَقَطِرَةٌ * فمن يُلْقَ منا يُلْقِ سيدٌ مُدَرَّبٌ (٤)

(١) الذي عقر الناقة هو احمر ثمود وليع احمر عاد ، ولكن الشاعر ذكر احمر عاد ويريد به احمر ثمود لتلازم اسمي عاد و ثمود في الغالب .

(٢) ديوان المهذليين : ٢ / ١١٦ .

(٣) م٠ ن : ٢ / ٢٢٨ .

(٤) م٠ ن : ٣ / ٢٥ .

ان حمن الشاعر بقوة قومه وبأسهم في الحروب جعله ينسبهم إلى الحرب ، واسمهم
ارضعوا الدواهي والحوادث الخطيرة ، فمن ينازلهم ينازل اسودا ضارية ، انها صورة
حماسية ملتزمة تقذف الرعب والرهبية في قلوب الاعداء ، وتلقي في نفوس قومه العزيمة
والافتخار والاعتزاز بالنفس وبالانتماء .

وتجدر الإشارة الى وجود ابیات اسمية (١) - ان صح التعبير - خالصة او تكاد افرزها
الاستقراء والى وجود قصائد ومقطعات كان للاسم المكر حضوره الثقيل فيها (٢) .

٧-

وتبرز الى جانب أسماء الاعلام الفاظ اخرى تشكل في دلالتها بدلا عن الاسماء
الظاهرة وهذه البدائل بعضها تجريد لسميات الاعلام السالفة . ويمكن تقسيم هذه
البدائل من حيث ارتباط المشاعر بها عموما وخصوصا ، فمن حيث العموم نجد الألفاظ : القوم
العشيرة المعشر ، عصابة ، رهط ، . . الخ . ومن حيث الخصوص نجد : الاخ ، الاب ، العم
الصاحب . . . الخ . وهذه البدائل تحل في الخالب محل الاسماء الظاهرة :
قال ابو الحيال :

عل عبد بن زهيرة طو * ل هذا الليل اكتب
أخ لي دون من لبي من * بني عم وإن قـربوا
طوى من كان لنا سبب * إلى وزاده نسب (٣)

وقال البرقي :

أصبن أبنا زيد ولاهي مثله * وكان أبو زيد أخي وتد يمي (٤)

وقال ابو جنيد :

ألا ليت شعري هل يلومني قومي * زهيراً على ماجر من كل جانب
بكفي زهير عصابة العرج منهم * ومن يبيع في الركنين لخم واللب (٥)

- (١) ينظر: ديوان المهذبيين : ج ١ ، ص ١٢٠ ب ٢ ، ج ٢ ، ص ١٦٩ ب ٣ / ج ٣ ، ص ٧١ ،
ب ١ / ج ٣ ، ص ٩١ ب ٤ / ج ٣ ، ص ١٨ ب ١ .
(٢) ينظر: م ن : ٢٢٦ / ٢ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ .
(٣) م ن : ٢٤٤ / ٢ .
(٤) م ن : ٦٦ / ٣ .
(٥) م ن : ٨٧ / ٣ ، ٨٨ .

ومن النماذج المتقدمة والمستقرة^(١) يتبين ان هذه المسميات قد جاءت ايضا في اطر اثبات قيم او نفي قيم ، او استذكار من ماتوا او قتلوا ، او وصف مجربات معركة ما خاضها الشاعر او حكت له فاستلهمها في شعره ، فكان الشاعر مهتما باحضار تلك المسميات ليحطي تجربته الشعرية الصدق الواقعي الذي يحرم على توصيله لمتلقيه وابلائه به ليتواصل هذا معه ولا يتقاطع ، وقد ادى ذلك الى وسم النصوص الشعرية بسمه الوضوح *

وافرز الاستقراء بعض التراكيب الاضافية التي نلمح فيها توليد دلالات تستحق الاشارة لسبب هذه التراكيب الاضافية اما معنوية ك (اهل مودتي ، صاحب صدق ، اخو ثقة ، اخو مدافعة ، ابن الدج ، اخو جنة ، اخوان الصفا ، اخو الحرب) او مادية كان ينسب الشاعر المكان الذي قتل فيه مرثيه او دفن فيه اليه ، ان يصبح المكان اخا لذلك الفقيد ك (اخا العمق ، اخو العداة ، ذي ضها ، اخو الاباة) وربما لعبت الشاعر مشيتار العسل لطول ما يتسلق الصخور الجبلية ويلتصق بها بانه اخوها . كما في قول ساعدة بن جؤية :

أُتِيحَ لَهَا شَنْ الْبِنَانِ مَكْدَمٌ * أَخُو حَزْنٍ قَدْ وَقَرَّتْهُ كَلُومُهَا (٢)

كما افترز الاستقراء الفاظا كانت تجسد ظاهرة بارزة عند المهذليين وهي ظاهرة (العدو والفرار) فقد اشتهر المهذليون بسرعة عدوهم المهائلة ، حتى قيل عنهم : " ليم في هذيل الا شاعر او رام او شديد العدو " (٣) وقيل ايضا : " ان فاتك المهذلي ان يكون شاعرا او ساعيا او راميا فلاخير فيه " (٤) . كما اشاروا لسالة اخرى مترابطة مع العدو

(١) ج١، ص٢، ب١/ج١، ص٣٦، ب٥/ج١، ص٤٢، ب١/ج١، ص٩٤، ب١/ج١، ص١١٣، ب٢٤٢، ج١، ص١٥٦، ب١، ج١، ص٢، ب١١٣، ج١، ص٢٢٨، ب٥/ج١، ص٣٤، ب٣، ج١، ص٣٧، ب١/ج٢، ص١٧، ب١/ج٢، ص٢٢، ب٤/ج٢، ص٣١، ب١/ج٢، ص٤٠، ب٢، ج٢، ص٦٧، ب٥/ج٢، ص٧٧، ب١/ج٢، ص٨١، ب٤/ج٢، ص٩٤، ب٥/ج٢، ص١٥٥، ب٢، ج٢، ص١٦٥، ب٤، ج٢، ص١٧٢، ب١/ج٢، ص١٩٠، ب٢/ج٢، ص١٩٦، ب٥، ج٢، ص٢٠٠، ب٣/ج٢، ص٢١٧، ب٤، ج٢، ص٢٣١، ب٤، ج٢، ص٢٤٤، ب٤، ج٢، ص٢٥٢، ب٤/ج٢، ص٢٦٧، ب٢/ج٢، ص٣١، ب١/ج٢، ص٣٩، ب٢/ج٢، ص٣١، ب٣، ج٢، ص٣٤، ب٢/ج٢، ص٣٥، ب٢، ج٢، ص٤٩، ب١/ج٢، ص٥١، ب١، ج٢، ص٥٧، ب٣/ج٢، ص٦٣، ب١/ج٢، ص٦٩، ب٢، ج٢، ص٧٣، ب٢، ج٢، ص٨٢، ب٣، ج٢، ص٨٧، ب١/ج٢، ص٩٢، ب٢، ج٢، ص١٠٤، ب٢/ج٢، ص١١٠، ب١/ج٢، ص١٢، ب٢.

(٢) ديوان المهذليين : ٢٠٨/١ (٣) البيان والتبيين : ١٧٤/١ .

(٤) الاغاني : ٢٤/٢٠٨ .

والفرار الا وهي انهم كانوا يخيرون رجالة^(١) يسعون على ارجلهم في الخزو ، ولما كان يد اهمهم الخطر كانوا يعدون من اجل النجاة^(٢) . وكانت هذه المزية اكثر بروزا في شعر الذومنان او الصعاليك من هذيل^(٣) .

وابرز هذه الالفاظ الملحوظة لفظة (العادية) التي تعني قوما يعدون ، و(أُلِّي عدى) اي اصحاب عدو (وعدى القوم) و (سراع القوم) و (ريحان السعاة) • اما الالفاظ المتعلقة بالسير على الارجل فهي (الارجل ، ذو رجلة ، الرجالن ، رجلا ، رجل بني كعب) وقد ساندت هذه الالفاظ الافعال التي دلت على العدو ، وقد اتصلت بعضها بالضمائر ك (عدونا عدوة ، فعديت شدا ، عدوت ، يعدو ، لهم عدوة ،) كما نجد تراكيب من نحو (لا يشتد شدي ، لا ينجو نجائي ، فنجوت شدا ، كفيت النساء نسال ، دراك الشد) وقد دلت على هرب الشاعر وفراره مما احاق به من خطر •

وكان الشاعر الهذلي مهتما برسم صورة ذلك العدو والسريح ، وغالبا ما ياتي تصويـره بأسلوب التشبيه القريب الى سطح اهتماماته الحسية البسيطة •

قال ابو ذؤيب :

وعاديةٌ تُلقِي الثِيَابَ كَأَنَّهَا * تُيَومُ ظُبَاءُ مَحْمَهَا وَانْبِتَارُهَا (٤)
وقال ايضا :

وعاديةٌ تُلقِي الثِيَابَ كَأَنَّهَا * تُزَعِّعُهَا تَحْتَ السَّمَاءِ رِيحٌ (٥)
وقال ساعدة بن جؤية :

تَدَارِكَةُ أُولَى عَدِيٍّ كَأَنَّهَا * عَلَى الْقَوْتِ عَقْبَانُ الشُّرَيْفِ الْخَوَاطِفُ (٦)
وقال صخر الغسى في صاحبه :

ويعدو كعدو كُـسْدُرٍ تَرَى * بَغَائِلِهِ وَنَسَاهُ نُسُوفَا (٧)

(١) ينظر: ديوان المهذليين : (١/٢٣٤) وشرح اشعار المهذليين : (١/٣٥) •
(٢) ينظر: شعر المهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : (١/٨٥) في اسباب اشتهاار هذيل بالعدو والفرار •

(٣) م٠ ن : ١٩٠ • (٤) ديوان المهذليين : (١/٣٢) •

(٥) م٠ ن : (١/١١٥) •

(٦) م٠ ن : (١/٢٢٦) •

(٧) م٠ ن : (٢/٧٦) •

ونلاحظ اهتمام الهزلي بعقد موازناته التشبيهية - غالبا - مع الحيوان ، ولعل من هذه الحيوانات كانت اسرع ما يراه ، في بيئته ، ولربما ساعدت نتيجة لاختلاطه بها ومطارداته لها على تنمية طاقة العدو فيه (١) . ولم يكف الهزلي بهذه اللوحة التشبيهية فسي الموازنات بينه وبين الحيوان ، فراح يوازن بأسلوب قصصي بينه وبين الحيوان المختار بالسرعة ، مستثمرا مالا سلوب (ما) النافية وخبرها المقترن بالباء الزائدة من شد قصصي محكم ناسب امكانيته في تطويع لخته الشعرية لهذا البناء الفني . فوازن بينه وبين العقاب (٢) ، وبينه وبين النعامة (٣) ، وبينه وبين حمار الوحش (٤) . ولم يوجد ذكر للخيل في موازناتهم التشبيهية او القصصية على الرغم من ان سرعة هذا الحيوان لم تقل عن سرعة انداده من الحيوانات الاخرى التي وازن الشاعر بينه وبينها في مجال السرعة . وهذا مما له علاقة بمسار حياتهم اذ انهم - كما قال الاصمعي - اصحاب جمال (٥) . ولم تكن لهم خيل ، وفي ذلك اشارة الى واقعهم الفقير ، فضلا عن طبيعة منطقتهم الجبلية التي لا تسمح بتربية الخيول لجديتها ووعورتها ، لذلك لم تكن لهم صلة دائمة بها ، واذا ما كانت فانها علاقة عداوة . اذ ان الغائرين عليهم اغلبهم من الفرسان مما يجعل نفوسهم مشبعة بالسخط على ذلك الحيوان السريع الذي يستغله اعداؤهم في مطاردتهم ، ولكنهم - في الغالب - يتخلصون من سرعة عدو الخيول بوعورة المنطقة الجبلية (٦) وتشير جنوب في رثاء اخيها عمرو ذي الكلب الى ان الفرسان بسرعة خيولهم لم يستطيعوا اللحاق به ، فهو اسرع منهم واشد قوة :

وخيل سرت لـك فرسانها * فولوا ولم يستقلوا قبالا (٧)

وحرص الهزليون على تصوير حركة ثيابهم اثناء عدوهم السريع - وقد مر بنا وصف ابي ذؤيب للعادية وهي تلقي الثياب من شدة عدوهم . اما عادية ابي خراش فيصورها

-
- (١) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ١٨٥ .
 (٢) ينظر: ديوان الهذليين : ١٣٣/٢ .
 (٣) ينظر: م ن : ١٤/٣ .
 (٤) ينظر م ن : ١٤٥/٢ .
 (٥) شرح اشعار الهذليين : ٣٥/١ .
 (٦) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ١٨٥ ، والشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٢٤ .
 (٧) ديوان الهذليين : ١٢٣/٣ .

بقوله :

وعادية تُلقي الثيابَ وزعتُها * كرجلِ الجرادِ ينتحي شرفَ الحزمِ (١)

وكان ابو خراش بارعا في تصوير حركة دريسه (ثوبه) بعد ان فر من اعدائه :

فعديت شيئا والدريس كانما * يزعزعه ورد من الموم مردم (٢)

وقد يضيق به العدو وشيابه عليه فيلقبها بالعرام ليعد وبخفة اكبر مما لو كانت ثيابه عليه :

ورفعتُ ساقاً لا يخاف عذارها * وطرحتُ عني بالعرام ثيابي (٣)

اما حبيب الاعلم فقد صور رداه حين كان جذيمة وهو من اعدائه يعد ووراه كانه باقب يطلب الماء :

يغري جذيمة والرداء * كأنه بأقب قارب (٤)

وبعد : لقد شكلت احاديث الفرار والعدو ظاهرة بارزة في شعر الهذليين ، فكانوا حريصين على اثبات هذه المزية وجعلها محل افتخار وزهو لهم . قال رجل ممن هذيل :

أقبلتُ لا يشتدُّ شرِّي ذو قدمٍ * وفي الشمالِ سمحةٌ من النشم (٥)

وقال مالك بن الحارث :

فلا ينجو بجاني ثم حبي * من الحيوانِ ليمن له جناح (٦)

كما كانت احدى الصفات التي يسبغها الشاعر على مرثيه ، كما في قول ابي المثلث فسي رثاه صخر الغي ، فقد نعته بانه (هياط اودية) (٧) اي كان كثيرا ما يهبط الاودية عدوا . ويصرح لنا ابو خراش بانه لولا دراك الشد اي سرعته في العدو والجرى من اعدائه لآمت امراته ويتم ابنه خراش :

(١) م٠ ن٠ : ١٣٣ / ٢

(٢) م٠ ن٠ : ١٤٤ / ٢

(٣) م٠ ن٠ : ١٦٨ / ٢

(٤) م٠ ن٠ : ٧٨ / ٢ وتتنظر النماذج : ج٢ ، ص ٨٢ ب ٦ / ج٢ ، ص ٨٤ ب ٢ / ج٣ ، ص ١٢ ب ١ /

ج٣ ، ص ١٠٩ ب ٢

(٥) م٠ ن٠ : ٩٧ / ٣

(٦) م٠ ن٠ : ٨٥ / ٣

(٧) م٠ ن٠ : ٢٣٩ / ٢

ولولا دراكُ الشدِّ قاطت حليتي * تخيّر من خطبها وهي أيّتم
فتقمّد أو ترصّ مكاسي خليفة * وكاد خراشُ يومٍ ذلك يبيّتم (١)

ويخاطب امراته في ابيات اخرى فيقول في المعنى نفسه :

لحى اللهُ جدّاً راضعاً لو أفادني * غداة التقي الرجلان في كفّ ساهك
فإن تزعمي أنني جبنتُ فإنتي * أفرّ وأرّمي مرةً كلّ ذلك
أقاتل حتى لا أرى لسيّ مقاتلاً * وأنجو إذا ما خفتُ بعض الممالك (٢)

فهو لا يفر لانه جبان ، اذ كان الى جانب فراره مقاتل شجاع ، ولكنه يجد في ثراره فرصة ثانية للمواجهة دون الاولى التي يقتل فيها بلافائدة ، لذلك كان لا يخف عن القتال اذا لم يجد بدا منه لذلك ايضا يرى في قراره او قدرته على الانفلات من الموت المحقق مفخرة تستحق الذكر والتخليد ، وهذا الشيء عند غير العدائين من العرب عموماً يعد عار او خزيا على صاحبه الذي خشي اعداً له لخشيته الموت ولكن لكل قاعدة شواذ والحد او مؤن هم الشواذ لهذا العرف المشهور عند العرب .

وعلى العموم فقد تواصلت الفاظ العدو والفرار مع اسماء الاعلام وبداثلها مضافة على النسيج الشعري وضوحاً كان ناصحاً في مجمله ، واستطاعت هذه الالفاظ ان تشير مخيلة الشاعر في محاولة لوصفها ورسم صورتها بادوات بيانية مما يؤمّد تمثيلها في وعيه تمثلاً كبيراً اعطى ثماره بذلك التلوين (٣).

(١) م٠ن : ١٤٨/٢

(٢) م٠ن : ١٦٩/٢

(٣) ينظر مواضع الفاظ العدو والفرار في الديوان :

ج١ ، ص ٢٢ ب٣ ، ج١ ، ص ٨٣ ب٣ / ج١ ، ص ٩٢ ب١ / ج١ ، ص ١٠٢ ب٣ / ج١ ، ص ١١٥ ب٣ / ج١ ، ص ١٨٠ ب١ / ج١ ، ص ٢٣٤ ب٤ ج٢ ، ص ٢٣ ب٣ / ج٢ ، ص ٢٩ ب٢ / ج٢ ، ص ٥٠ ب٣ / ج٢ ، ص ٨٥ ب١ / ج٢ ، ص ١٣٠ ب١ ، ج٢ ، ص ١٣٢ ب٢ / ج٢ ، ص ١٣٣ ب١ / ج٢ ، ص ١٣٤ ب٢ / ج٢ ، ص ١٣٥ ب١ / ج٢ ، ص ١٤٠ ب٤ / ج٢ ، ص ١٤٤ ب٣ / ج٢ ، ص ١٤٧ ب١ ، ج٢ ، ص ١٦٩ ب١ / ج٢ ، ص ٢٠٠ ب٢ / ج٢ ، ص ٢٣٧ ب٢ / ج٢ ، ص ١٢ ب٢ / ج٢ ، ص ١٥ ب٢ / ج٢ ، ص ٢٧ ب١ / ج٢ ، ص ٣٥ ب٤ / ج٢ ، ص ٦٣ ب٣ / ج٢ ، ص ٦٧ ب٤ / ج٢ ، ص ٦٨ ب٥ / ج٢ ، ص ٨٣ ب٣ / ج٢ ، ص ١٠٥ ب١ / ج٢ ، ص ١٠٩ ب٢ ،

ويلاحظ الباحث أيضا بعض الالفاظ الاسمية التي تتواصل مع أسماء الاعلام ويد ائليها ولا تقل عنها موضوعية ومباشرة ، ولكنها اكثر تجردا وعمومية منها . لذلك غلب عليها الطابع الحكيم والافتخاري . وهذه الالفاظ : (الفتي ، الناس ، الانسان ، المرء ، الرجال الاعداء ، الفرسان ، الخ " .

ومن نماذج دلالتها على محين معلوم قول ابي العيال :

وقالوا من فتى للحر * ب يقربها ويرتقب
فلم يوجد لشرطتهم * فتى فيهم وقد تدبوا
فكنت فتاهم فيها * إذا تدعى لها تشب (١)

وقال ابو كبيرة

هل أسوة لك في رجال صرعوا * بتلاع تريم هامهم لم يقبر (٢)

وقال ابو العيال :

هلا د رأت الخصم حين رأيتهم * جفوا على بالسن وعيون (٣)

وارتبطت هذه النماذج وغيرها (٤) بانفعالات كثيرة كالحنن ، والغضب ، والزهو والخيلام . وساعدت على عدم انسلال الشاعر وتحرره من واقع الحياة بكل ما يحمل من هموم ومسميات فتج من ذلك وضوح في النسيج الشعري الذي دخلت فيه هذه المسميات .

ومن نماذج دلالتها على غير معين قول جنوب :

كل أمرى بطوال العيش مكذوب * وكل من غالب الايام مغلوب
وكل حي وإن طالت سلامته * يوما طريقته في الشر دعبوب

(١) م ن : ٢/٢٤٥

(٢) م ن : ٢/١٠٢

(٣) م ن : ٢/٢٦٠

(٤) النماذج :

جا ، ص ٤٢ ب ١ / جا ، ص ٦٢ ب ٢ / جا ، ص ٧٦ ب ٢ / جا ، ص ٨٣ ب ٤ / جا ، ص ١١٣ ،
ب ٢ / جا ، ص ١٣٦ ب ٣ / جا ، ص ١٥٢ ب ٢ / جا ، ص ١٧١ ب ٢ / جا ، ص ١٩٩ ب ٢ / جا ،
ص ٢٢٤ ب ١ / جا ، ص ١٣٤ ب ١ / جا ، ص ٢٣٧ ب ١ / جا ، ص ١٥ ب ٣ / جا ، ص ٢٩ ب ١ ،
جا ، ص ٥ ب ١ / جا ، ص ٨ ب ٢ / جا ، ص ٩٦ ب ٣ / جا ، ص ١٠٢ ب ٥ / جا ، ص ١١٣ ب ٤ ،
جا ، ص ١٥٠ ب ٦ / جا ، ص ١٦٦ ب ٣ / جا ، ص ١٩٠ ب ١ / جا ، ص ١١٧ ب ٣ / جا ، ص ٢٣٣ ،
ب ١ / جا ، ص ٢٤١ ب ١ / جا ، ص ٢٥٠ ب ٤ / ج ، ص ٢٦٥ ، ص ٢٦٥ ب ٢ / جا ، ص ٢٦٦ ،
==

وكلّ من غالب الأيام من رجلٍ * مودٍ وتابعه الشبان والشيبُ
بيننا الفتى ناعم راض بعيشته * سيق له من دواهي الدهر شوبوبٌ (١)

وقال أبو ذؤيب :

وما أنفص الفتيان إلا قرائن * تبين ويقي هامها وقبورها (٢)

وقال مالك بن الحارث :

ومن تقلل حلوتُهُ وينكُـلُ * عن الأعداء يغبقه القَـرَاحُ (٣)

وفي هذه النماذج وغيرها (٤) كان الشاعر مندفعاً ليسوق الحقائق التي اشتمتها تجاربه في الحياة ، وليقررها كما عرفها وخبرها ، وقد استغلها للتنفيس عن نفسه وتصريف انفعالاته الحزينة خاصة ، ولتكون عبرة يستعبر بها إذا مر المرء في مثل هذه التجارب القاسية كما انه استغلها في التحذير والتعريض بالمخاطب وبيان عواقب الامور له اذا ما تعادى في جهله وما عليه من حقوق اتجاه الشاعر او قومه .

== ب ٢٤٢ / ج ٣ ، ص ٤ ، ب ٤ / ج ٣ ، ص ١١ ب ٣ / ج ٣ ، ص ٢٥ ب ٢ / ج ٣ ، ص ٣١ ب ٥ / ج ٣ ،
ص ٤٥ ب ٣ / ج ٣ ، ص ٥٧ ب ٢ / ج ٣ ، ص ٦٩ ب ٣ / ج ٣ ، ص ٨٦ ب ١ / ج ٣ ، ص ١١٥ ب ١
ج ٣ ، ص ١٢٠ ب ١ / ج ٣ ، ص ١٢٣ ب ٤ .

(١) م٠ ن : ٣ / ١٢٤ . شوبوب : الرفعة من المطر .

(٢) م٠ ن : ١ / ١٥٦ .

(٣) م٠ ن : ٣ / ٨٢ .

(٤) النماذج :

ج ١ ، ص ١١٦ ب ٥ / ج ١ ، ص ١٣٨ ب ٢ / ج ١ ، ص ١٥٢ ب ٢ / ج ١ ، ص ١٧١ ب ٣ / ج ١ ،
ص ١٩١ ب ٢ / ج ١ ، ص ٢١٤ ب ١ / ج ١ ، ص ٢١٣ ب ٣ / ج ٢ ، ص ٣٥ ب ٤ / ج ٢ ، ص ١٥٢
ب ٤ / ج ٢ ، ص ١٧١ ب ٤ / ج ٢ ، ص ١٧٤ ب ١ / ج ٢ ، ص ٢٠٨ ب ٣ / ج ٢ ، ص ٢٤٦ ب ٢ /
ج ٢ ، ص ٢٥٠ ب ١ / ج ٢ ، ص ٢٠٨ ب ٣ / ج ٢ ، ص ١١٣ ب ١ / ج ٢ ، ص ٢٩ ب ٣ / ج ٢ ، ص ٣٩ ب ٣ /
ج ٢ ، ص ٤٢ ب ٤ / ج ٣ ، ص ٤٧ ب ١ / ج ٣ ، ص ٥٥ ب ١ / ج ١ ، ص ٩٣ ب ٢ .

عنت للباحث وهو يستعرض ما للاسماء ودائلها من شأن في وضوح لغة شعر الهذليين ومباشرتها الواقع الحسي في محاولة الشاعر اكسابها صدق الحدوث الفعلي في الواقع المعاشي عنت ضمائر متنوعة منها المتصلة وهو اكثرها ومنها المنفصلة وهو اقلها اذ عوضت عنها الضمائر المتصلة الاخرى ، وشكلت هذه الضمائر محاور انطلاق الشاعر في عرض وقائعه وافتخاراته الذاتية وكذلك الجمعية متداخلة بذلك مع اسماء الاعلام ودائلها ويتصل بالبدائل - كما ستبينه الامثلة * وقبل ان نرصد تحركات الضمائر واثرها في تجربة الشاعر ومساهمتها في اكتساب سعة الوضوح في النصوص الشعرية كان من الضرورة ان نتبين مسألة مهمة وهي : موقف الشاعر من قبيلته ، أهو موقف الذائب فيها ، ام المستقل عنها ، ام المتارجح بين الذوبان والاستقلالية ؟

ليس من الحكمة ان نطوع رأى اى ناقد تعرض لمثل هذا الموضوع واجاب عليه لنقله على الهذلي دون ان نتبين طبيعة الظروف التي كان يواجهها ، وطبيعة المكان واثره في تلك الظروف ، فحياة الجبل تفترق عن حياة السهل ، وليس انسان الجبل ك انسان السهل وان تشابهها في التكوين الجسدي الظاهري *

لقد نزلت هذيل - كما هو معروف عنها في ارض الحجاز ، وكان لهم جبال السراة الشمالية^(١) التي حالت دون اى تجمع كبير للقبيلة ، الامر الذي جعل سكانها في تشتت وتفرقة - وهذا معروف عن سكان الجبال عموما - وقلما تجمعهم رابطة الا اذا كان مبعثها القوة * وهذا الامر نفسه سبب تلك السرعة التي نابت بها هذيل في المجتمع الاسلامي ، واستطاعت ان تجذبها الممالك الاسلامية في وقت وجيز ، حتى اننا لانستطيع ان نلمس لهذيل مجتمعا كبيرا في العصور الاسلامية ، فكان تاريخها هالها من الادراك المهمة .

ولما كان الجبل يجعل من الانسان ذابية تحمل من الكبر والاباء شيئا كبيرا ، فقد كانت ايضا وراء جهله بحياة الجماعة ، اذ بدته الى العمل مفردا بما ضخت في نفسه من تحسب وتوجس جعله يقظا جريئا لا يهاب شيئا ، وهذا ما يفسر كثرة الشذاز فيهم * وعليه كانت روح الهذلي روحا فردية بما احبطت بيئته احساسه بذلك التوحيد الجماعي ، وكان لها الاثر الاظهر فيهم بعد ما حددت حركاتهم ورسمت لهم افاقهم فعاشوا في جملتهم يتخلون بحياتهم الخاصة لا يعنيههم احد ، ولا يسعون الى احد ، يقبلون على

(١) معجم ما استعجم : ١ / ٨٨٠

ماتاتي به الايام ، الا ان يكونوا عبدا لرهط من الارهاط او نفر من الناس^(١) .

وعلى الرغم من فردية الشاعر الهذلي البارزة فان هناك شعرا تغنوا على جانب
فرديتهم بحياة القبيلة واعلوا من مفاخرها . فهذا مساعدة بن العجلان يدافع عن بني خثيم
من هذيل ويهجو حصيبا الضمري قائلا :

فلا تعرض لذكر بني خثيم * فأنهم لدى الهيجا اسود
بهم تركوا صحابك بين شاص * ومرتفق على شزن يميذ
وهم تركوا الطريق وأسلوكهم * على شماء مسلكها بعيد^(٢)

ويعجب المعطل بقومه الذين تزورهم القبائل الاخرى صافرة امام هيبتهم وقوتهم وهم
لا يعفون عن دين الحروب الا بسيف تلمع وتتموج على هام الخدير عندما تمر عليه الرياح
السناثن فتحركها . فهم اناس ذووا بطش شديد .

اذا ما جلسنا لا تزال تزورنا * سليم لدى أبياتنا وهوازن
فأي أناس نالنا سووم غزوهم * إذا علقوا أدياننا لاند ايمن
أبيننا الديان غير بيض كأنها * فضول رجاع رفرقتها السناثن^(٣)

على ان الشاعر عموما لا ينظم فخره القبلي لمجرد انه الراي السائد في مجتمعه ، ولا
لانـه راي ان " واجبه " هو ان يروج لاراء جماعته ويقوم بالدعاية لهم بل لانه احسن
احساسا عنيقا قاهرا بهذه العاطفة ، فاجتاز مرحلة ذاتية اضطربت فيها نفسه واتقد وجد انه
بها ، وهي حين ينظم فخره القبلي لم يكن دافعه المباشر الا ان ينفض عن الانفعال الذي
غلب على مشاعره من حب ملتهب لقبيلته ، وفخر مجلجل بيئتها وسعادة مجتاحة
بانتمائه اليها ولبنفس اعدائها واحتقار ذريع لهم^(٤) . والشاعر ان يلتقي مع افراد
قبيلته بهذا الانفعال فانه يفترق عنهم بصيافته اللغوية له .

وبخلص مما تقدم الى القول : ان الهذلي كان ينزع في شعره نزوعا فرديا ، كان من
ثمار البيئـة الجبلية التي جعلته اقرب الى التشتت الانفرادي او التجمع المعدود على
شكل كتلات صغيرة منه الى التجمع القبلي الكبير ، ولكنه برغم نزعة الفردية الظاهرة نجسد

(١) ينظر مقاله د . احمد كمال زكي في شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي
في الصفحات : ٢١ و ٢٥١ .

(٢) ديوان الهذليين : ٣ / ١٠٩ ، ١١٠ .

(٣) م : ٣ / ٤٦ ، ٤٧ .

(٤) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١ / ٢١٤ ، ٢١٥ .

شموره الجمعي يظهر في مناسبات القوة والافتخار عندما يحقق مجموعه القبلي انتصارا على اعدائه من التجمعات القبليّة الاخرى كما صرحت به الامثلة المتقدمة وغيرها (١) .

وعند ترصد الضمائر بنوعيتها المتصلة والنفصلة المنتشرة في مساحة النصوص الشعرية تنبئ سياقاتها عما كان يدور في حياة الفرد ، وما يضطرب فيه ، وايضا حياة الجماعة وامانيتها به من فرح او حزن . قال ابو قلابة :

فمنا عصبيةٌ لآهم حماةٌ * ولا هم فائتونا في الذهابِ
ومنا عصبيةٌ أُخرى حماةٌ * كغفلي النار حشّت بالثقابِ
ومنا عصبيةٌ أُخرى سراعٌ * زفتها الريح كالسنن الطرابِ (٢)

ففي قوله هذا الحاح على مركزية الانا الجمعية ، وهذا الالاح اندفع اليه الشاعر لبيان موقف جماعي اثناء اندفاعهم في الغزو . فعصبة قد قعدت عن الذهاب ، واخرى بقيت تحمي الديار ، واخرى قد انطلقت سريعا في مقابلة الاعداء .
وفي قول مالك بن خالد الخناعي موقف اخر اذ يقول :

آمالُ بن عوفٍ إنّما الغزو بيننا * ثلاث ليالٍ غير مخرزة أشهر
متى تنزعوا من بطن لينة تصبحوا * بقرنٍ ولم يضر لكم بطن محمر
فلا تنهدنا بقحميك اننا * متى تأتينا نزلك عنه ويعقر (٣)

ويلاحظ فيه تحرك الضمائر بشكل ملحوظ من ضمير (نا) المتكلمين المتصل ب (بين) في البيت الاول ، وضمير الجمع (الواو) للمخاطبين (تنزعوا) ، (تصبحوا) ، ومعه الضمير (كم) المتصل بحرف الجر (اللام) في البيت الثاني ، ثم تنفجر ال (نا) المتضخمة في وجه (الانا) التي تمثل جماعة المخاطبين العائدة على (ابن عوف) ولم يعيده الشاعر على ضمير المخاطبين الغائب (كم) ليتسنى ظهور ال (نا) بشكل ظاهر وللفت ، وليتقليل وتحقير المخاطب وشانه بمخاطبة المفرد فجاء البيت الثالث شعبا بقوة ال (نا) على امتداد البيت لتحسر ضمير المخاطب وتضييعه في طغيانها الكاسح .

- (١) ينظر: شعر عبد مناف بن ربيع في ديوان الهذليين : ٣٨/٢ وما بعدها ، ومقطوعة مالك بن خالد الخناعي : ٥/٣ وما بعدها ، وقصيدة حذيفة بن ائمن : ٦/٣ وما بعدها .
(٢) ديوان الهذليين : ٣٥/٣ .
(٣) م : ٧/٣ .

ونجد في قول معقل بن خويك تنوعاً آخر لضمير ال (نا) الجمعية • قال :

وقد علمت أبناء خندف أننا * اذا بلغَ المعروفَ كنا معاقلاً
بنو عمنا في كلِّ يومٍ كريهةٍ * ولو قرَّبَ الأُسبَ عمراً وكاهلاً
اذا أقسموا أقسمتُ أنفك منهم * ولا مِنهما حتَّى نَفكَّ السَّلسلاً (١)

ولعل الشاعر قد راعه ان يرى هذا التنازع بين أبناء القبيلة الواحدة (٢)، فانسحب موقفه هذا بتحريك الضمائر في مقطوعته ، فهو يعلم عن قوتهم وبأسهم وبأنهم معاقل ، وقد علمت أبناء خندف بذلك ، وكأنه يريد من وراء ذلك ان يقول : ان باستطاعتنا ان نهزمكم بقوتنا وجبروتنا متى ماشاء ، ولكن ذلك يحز في نفسه ان يقع فيتراخي موقفه هذا فيذكروهم بانتسابهم وبأنهم أبناء عمومة في محاولة منه لتجنب سفك الدماء بين أبناء القبيلة ، ونجده يتراخي بياض فيظهر صوت ال (نا) ب (تا) الفاعل في (أقسمت) والكاف في (انفك) مد موجاً بضمائرا ال (هم) وال (هما) في البيت الثالث ، لانه يعلم صحوة واستحالة عزف الطرفين عن القتال وسفك الدم بينهم فهو بالرغم من ذلك كله لا ينفك منهم ومنهما حتى النهاية •

وقال ابو جندب مفتخراً :

لقد أمسى بنو لحيان مني * بحمدِ اللهِ في خزيمٍ مبيِّن
جزيتهم بما أخذوا تلادى * بنبي لحيان كيلاً يحربوني
تخذتُ غرارِ إترهم دليلاً * وفرُّوا في الحجازِ ليعجزوني
وقد عصبتُ أهل العرجِ منهم * بأهلِ صوائقِ إذ عصبوني (٢)
ويلحظ على هذه الابيات تضخم (ال نا) الظاهر في تحريك ياء النسب في (مني) ،
تلادى ، يحربوني ، يعجزوني ، وكذلك في (تا) الفاعل في (جزيتهم ، اتخذت ، عصبت)

(١) م°ن : ٢ / ٧١ •

(٢) لهذه الابيات حدث استرعاهما رواه الاصمعي بقوله : " تحاربت بنو لحيان بن هذيل وبنو خناعة بن سحر بن هذيل ، فكانوا لا يزالون متحاربين ، فاذا اصابتهو خناعة من بني لحيان احدا قتلوه ، فاذا اصابته بنو لحيان من بني خناعة احدا باعوه ، فاخذت بنو خناعة عمرا وموملا فاسروهما وارادا قتلهما ، فخرج معقل بن خويلد بن وائل بن مطحل السهمي في نفر من اشراف قومه فاتي بني خناعة وكان سيدا مطاعا فلم يزل يكلمهم في ذلك حتى اطلقوهما ، وقالوا : يا بني لحيان : اثيبوا اخوانكم واحسنوا ، فانهم قد اطلقوا لكم اخوانكم ، فبينما معقل على ذلك يلتصق لبني خناعة الثوب ان قيل له ، ان بني لحيان يريدون ان يقتلوك ومن معك ويخذ روا ، فقال في ذلك " ينظر : م°ن : ٣ / ٧٠ •

(٣) م°ن : ٣ / ٩٠ •

حيث حسرت من تحرك المخاطب ، وهم جماعة (بني لحيان) المتكرر في البيت الاول والثاني والضمير المشار لهم (هم) في (جزيتهم) اثرهم ، منهم) وفي واو الجماعة في (اخذوا ، فروا) مما ابان طغيان (الانا) على (المهم) ، ولربما لصعلة ابي جندب دخل كبير في تضخم (اناه) اذ غالبا ما يشعر الصعلوك بتضخم ذاته وترفعها على المجتمع الذي ينظر اليه نظرة المظلوم لظالمه وسأل بحقه في العيش الرغيد .

ويقول المتخيل في طائيته ، مفتخرا بما حازته (اناه) من متع وملذات :

فحور قد لهوتُ بهنّ وحدي * نواعم في المروط وفي الرباطِ
لهوتُ بهنّ اذ ملقي مليح * واذا أنا في المخيلة والشيطاطِ
أبيتُ على معاري فأخبرات * لهنّ ملوب كدَم الحبياطِ
يقال لهنّ من كرم وحسن * ظباء تبالة الأدم العواطسي (١)

نلاحظ التاكيد على فعالية الفعل وانتسابه للفاعل دون احد غيره كتاكيد على السرية وأعطاه صفة المغامرة مع ضمير النسوة (هن) ونلاحظه في الافعال المتصلة بتاء الفاعل وهي (لهوت) في البيت الاول وبداية البيت الثاني ، وباء النسب في البيت الاول في (وحدي) وفي البيت الثاني في (ملقي) وعززها بالضمير المفصل (انا) لتتعلق حلقة الفراغ على (انا) الشاعر وضمير النسوة (هن) كما هو واقع او متخيل . ثم جاء بالفعل المسند بتاء الفاعل (ابيت) فقابل ضمير النسوة (لهن) في البيت الثالث ليعطي دلالة انقياد ضمير النسوة (هن) لضمير الشاعر استجابة لملقه واغوائه لهن .

وقالت جنوب رائية اخاها عمرو ذا الكلب :

وقد علم الضيف والمرملون * اذا اغبرّ افقُ وهبت شمالا
وخلت عن أولادها المرضعات * فلم قرعين لمنن بلالا
بأنك كنت الريح المريع * وكنت لمن يعتفك الثمالا
وكنت النهار به شمسَه * وكنت دجن الليل فيه الهللا (٢)

(١) م٠ن : ١٩/٢ ، ٢٠٠٠

(٢) م٠ن : ١٢٢/٣ ، ١٢٣ قبل البيت الاخير من الابيات الاربعة المذكورة هناك بيت اجده متحلا في موقعه في سياق القصيدة واجد ان البيت الذي جاء بعده متقدم عليه لتكتمل نبرة الحزن لدى الشاعرة . لذلك لم اذكره هنا .

ونلاحظ تكرار ضمير المخاطب الغائب (التاء) المرتبط بـ (كان) الدالة على مسوت الغائب مما يعطي نبرة تحسر عميقة الغور في نفس الراثي بالاحاح على ضمير الغائب وتشبيهه بالشمس في النهار والمهلال في الليل .

وبعد : فهذه النماذج المتنوعة والتي جاء انتقاومها على وفق طبيعة تحرك الضمائر فيها لبيان اهمية هذه الضمائر في اكساب النص سمة شعرية ودلالية ، حاول الباحث من خلالها ان يبين - حسبما امكنه - كيفية توظيف الشاعر الهذلي ضمائره على وفق ما يعطيه السياق من دلالات نفسي مرتبطة بها وبما هو واقع من تجارب (١) .

ومما تقدم نتبين ما يأتي:

- ١- تد اخل اسماء الاعلام وبدائلها والضمائر وكذلك اسماء الامكنة وافعال الرومية والحمس في النسيج الشعري مما اضفى على النص وضوحا ظاهرا .
- ٢- غلبت الضمائر المتصلة حضوريا في النصوص الشعرية على الضمائر المنفصلة القليلة الحضور حيث عوضت عنها الضمائر المتصلة وكذلك المستترة .
- ٣- قدرة الشاعر الهذلي وتمكنه من السيطرة على حركة ضمائره وتنوعها للحصول على دلالات مقصودة ، فضلا عن تجانساتها الايقاعية التي استولدتها بالتكرار .
- ٤- ان الاحساس بالانا عند الشاعر الهذلي كان اكثر شيوعا ، فتوارى شاعر القبيلة الى حد ما وان يكن ثمة من ظل يتكلم بلسانها (٢) .
- ٥- جاء استعمال ضمير الجماعة - خاصة عند الصعاليك من هذيل - في الغالب ، لا ليعبروا عن حسهم القبلي وانما ليعبروا عن رفاقهم في الغزو والعدو والاغارة ، وقد مر بنا ورود الفاظ (الصحب ، الصحاب ، الفتيان . . . الخ) في شعرهم .
- ٦- ضعف الحمس القبلي الذي وجد في شعرهم في العصر الاسلامي ، بعد ضمور شأن الوقائع والايام التي تثير ذلك الحمس وتعليه ، اما في العصر الاموي الذي اعلى من شأن العصبية القبلية فان شعرا هذيل قد نابوا في الممالك الاسلامية ولم يعد لهم اي تجمع يذكر .

(١) ويمكن اضافة مجموعة اخرى لنماذج متنوعة سيتكفل الجدول بالاشارة اليها .
 ج١ ، ص ٨٢ ، ٨٥ / ج١ ، ص ٩١ / ج١ ، ص ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ / ج٢ ، ص ١٥ - ١٧ / ج٢ ، ص ١٨ - ٢٢ / ج٢ ، ص ٢٣ - ٢٥ / ج٢ ، ص ٢٦ - ٢٧ / ج٢ ، ص ٢٤ - ٢٥ / ج٢ ، ص ٤٩ ، ٥٠ / ج٢ ، ص ٨١ ، ٨٥ / ج٢ ، ص ٨٨ ، ٨٩ / ج٢ ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
 (٢) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ١٦٤ .

وأعثرنا الاستقراء على انتقالات للضمائر من المخاطب الغائب الى الحاضر
او العكس • ففي باب تحول الخطاب من الغائب الى الشاهد قول ابي كبير الهذلي :
يالهف نفسي كان جدّة خالدٍ * ويياخي وجهك للتراب الأغر (١)
كما وجد الباحث انتقالاً من المخاطب الغائب الى الشاهد ، وذلك في قول ابي خراش :
ولم يك فظاً قاطعاً لقربةٍ * ولكن وصولاً للقربة ذرا رحم
وكنّت إذا ساجرت منهم مساجراً * صفحت بفضل في المروّة والعلم (٢)
ولعل حزنه القوي على من فقده وقلبه الناحب عليه حالاً دون تبين هذه
الانتقالة ، ولعل هذا السبب ايضاً وراء انتقاله الضمير في بيت ابي كبير السابق • الا ان هناك
انتقالة مقصودة في احدى قصائد ابي كبير اذ يقول :

ولقد شهدت الحيّ بعد رقادهم * تفلّى جماجمهم بكلّ مقل
حتى ربّاتهم كأنّ سحابة * صابت عليهم ودقها لم يتسهل
نضع السيوف على طوائف منهم * فنقيم منهم ميل مالم يعدل (٣)

ففي البيت الاول نلاحظ تحرك تاء الفاعل في (شهدت) و (رايتهم) امام ضمير
المخاطبين الغائبين (هم) الا ان الشاعر اشرك نفسه في البيت الثالث حيث تصدّر
الفعل (نضع) المستتر فيه ضمير ال (نحن) كما اشرك نفسه في اقامة ميل مالم يعدل ، فكان
المشاهد في بداية الامر الا انه وجد المشاهدة تقصره على نقل الحدث كما وقع وتبعده
عن المشاركة فيه وبالتالي تقلل من هيئته امام نفسه والآخرين ، فاوغل مع اصحابه الذين
جمع منهم سرية وقادهم لهذا الغزو (٤) .

-١٠-

طالعت الباحث الى جانب الاسماء وداثلها والضمائر العائدة عليها الفاظ السلاح
وهي تجذب الشاعر بالاهتمام بها ايما اهتمام ، فقد فرضت الحياة الصعبة التي عاشها العربي
على العموم - وما اثبتت عندها من عصبية وحروب الى ان يهتم بوسائل دفاعه وحمايته

- (١) ديوان الهذليين : ١٠١/٢ • وقد اشار الى ذلك ابن فارس ولم يسم الشاعر، ينظر:
الصاحبي : ٢١٥ •
(٢) م٠ ن : ١٥٢/٢ •
(٣) م٠ ن : ٩٥/٢ •
(٤) ينظر: القصيدة في م٠ ن : ٨٨/٢ •

مقدساته ، فحرص على اقتناء القوس والنبال والرماح والسيوف ، وتفاخر بها ووجودتها وتغنوا في صناعتها ونسبها^(١) . فضلا عن اعتماد العربي على أسلحته في كسب قوته من صيد الحيوان المنتشر في بيئته الصحراوية القليلة الحظ من الزراعة ان ذاك . فلم يكن الشعراء من هذيل مولعين بالزراعة قدر ولوعهم بالغزو والافارة والصيد لان طبيعة بيئتهم الجبلية الصخرية هيات هذا المنحى الصعب من العيش ، وكيف يكون العيش المعتمد على دم الاخرين وسلبهم مايملكون فلم يكن للهذلي حيلة الا ان يحد سيفه ، ويمرن وتر قوسه ، ويهري نصال سهامه ويستعد لاي غارة نازلة بهم ، واي غارة يخيرها على الاخرين لان نزاع مايمكن انتزاعه منهم ، او اى حيوان يجد فيه مسدا لرمق جوعه وجوع عياله ، وايضا ضيوفه المقبلين عليه ، والذين معهم لايجد بدا من تفضيلهم على عياله الجياع عادة العربي الاصيل^(٢) . فكان السلاح بالنسبة للعربي رمزا تنطوى تحته كثير من المعاني ، فرغده فوق الرامس من اسمى ايات الاحترام ، وتحظيمه يعني الضعة والذلة ، وتسليمه يعني الخضوع والمسكنه .

وماكان العربي يتمنى شيئا سوى رمح مدبب ، وسيف صقيل ، وفرس . جردا ، ودرع سابغة فهي عدته في الحياة ، وعماده الذي يعتمد عليه ، وسببه الى العزة والسيادة^(٣) . يقول صخر الفلي متوعدا الذين وعدوه بالقتل بعد ان ابلغهم :

اتى سينهسى عني وعيدهم * بيض رهاب ومجنا أجد
وصارم أخلصت خشيبته * ابيض مهوف في متده ريد
قليت عنه سيوف اريح حتى باء بكفي ولم أكد أجد
فهو حسام تتر ضربته سباق المذكي فعظمها قصيد
وسمحة من قسي زارة صفراء هتوف عدادها ثرد
كان إرناها اذا ردمت * هزم بغاة في اشر ما فقدوا
ذلك بزق فلن أفرطه * أخاف أن ينجزوا الذي وعدوا (٤)

- (١) الصيد والطرد في الشعر العربي : ٢٢٧ .
(٢) ينظر قصيدة ابي خراش في الديوان : ١٢٥/٢ وما بعدها .
(٣) الفروسية في الشعر العربي : ١٦٥ .
(٤) ديوان الهذليين : ٥٩/٢ ، ٦٠ ، ٦١ . بيض رهاب : اى سهام مرهفة رفاق . بحنا : ترس محد ودب . آجد : شيد صلب . اخلصت خشيبته : اى اخلص طبعه . مهو . رقيسق ، ريد المع مخالفة لسائر لونه الى الواو . باء بكفي ولم أكد آجد : يريد : اى لم آجد نظير هذا السيف الذى صار بكفه . تتسر : تقطع ، المذكي : المسن . قصد : كمر . ارناها : اى صوت قسيه ، اذا ردمت : اذا اشتد وتر القسي . بزى : سلاحي .

ان الشاعر ليجد في اسلحته الامان من كل شر ، وكأن حياته مرتبهة بوجود سلامه ، ومرتبطة ايضا بعيشه ماجدا او جبانا خائفا . وغالبا ما يرتبط ذكر السلاح بذكر الموت وكان السلاح هو آلة الموت وانه لصق به ، قال ساعدة بن جؤية :

فقالوا بشير او نذير فسلموا * وأكّد آياتِ الصنى بالحماثل (١)

وقد يعدّ به الشاعر فيصبح السلاح الموت نفسه ، قال حذيفة بن انس :

وعنيّ عليه الموت يأتي طريقه * سنان كعسراء العقاب ومنهيب (٢)

وقد يخذو العقل (جرازاً) اى سيفاً قاطعاً به يقم الشجاع . قال صخر الفلي :

فيخبره بأنّ العقل عندي * جرازُ لا أفلّ ولا أنيثُ

به أقم الشجاع له خصاصُ * من القطمين ان قر الليث (٣)

ويخذو السلاح انسانا والانسان سلاحا في مواقف معينة شديدة العاطفة مشحونة الاشارة تجد ذلك في قول المتنخل في رثاء ولده الذي جعله رمحا قويا في الحروب والنوازل :

أقولُ لما أتاني الناعيان به * لا يبعدُ الرمحُ ذو النصلين والرجلُ
رمحٌ لنا كان لم يخللْ نوسه به * توفي به الحربُ والعزاءُ والجليلُ (٤)

وقد يسند الشاعر للسيف فعل الفارص ، فيخذ وان شيئا واحدا . قال ابو كبير :

حتى رأيتُ دماءهم تخشاهم * ويخللُ سيفٌ بينهم لم يسأل (٥)

وقد يتوحد الشاعر مع سلاحه ليكونان صورة الموت الذي ليمن له بديل . قال حبيب العلم :

متى ماتلقتي ومعني سلاحي * تلاقى الموت ليمنى له عديل (٦)

(١) م٠ن : ٢٢٠/٢ الكد : الصق . المنى : القدر ، المنية . يقول : ان الموت لصق بحماثل السيف .

(٢) م٠ن : ٢٣/٣ عسراء القلب : ريشة بيضاء تكون في جناحها . منهيب : فرس كان عندهم لقريش .

(٣) م٠ن : ٢٢٣/٢ افل : اى ليمن بمغلول . انيث : اراد بان حديده ذلك السيف ذكره القطين : اى كانهم فحول قد اغتسلت .

(٤) م٠ن : ٣٧/٢

(٥) م٠ن : ٨٩/٢

(٦) م٠ن : ٨٥/٢

وفي المواقف غير الموثرة لانجد هذا المزمّن الاثارة والعاطفة فيغدو السلاح تمثيلا اعتياديا يعجب بجزالته ووضوحه • قال ساعدة بن جوبة :

فشبَّ لها مثل السنان مبراً * أشمّ طوال الساعدين جسيم (١)

وقال ابو خراش :

أشمّ كصل السيف يرتاح للذرى * بعيد عن الآفات والخلق الوخم (٢)

وقد اعجب الهذلي الذي اشتهر الى جانب كونه شاعرا وعداءه بانه رام ماهر بصوت قسيه عند انطلاق السهم منها • ولعل هذا الصوت يشعره بالجرأة وسداد الرميّة التي يصوبها نحو خصمه من الحيوان او الانسان ، كما يشعره ذلك بالامان الذي يتداعى الى روحه بتردد صدى وترقوسه القوية عند اطلاقه السهم • قال ابو ذؤيب :

ويكرّ كلما مسّت أصابنت * ترئم نغم ذي الشرع العتيق (٣)

وقال عبد مناف بن ربح مشبها صوت قسيه بحمى رياح الجنوب وهي تسوق الماء والبرد :

وللقسيّ أزاميل وغمغممة * حمى الجنوب تسوق الماء والبرد (٤)

اما اسلحة الدفاع فقليلة الحضور في شعر الهذليين على العموم ذلك لاشتهار اغلبهم بالعدو والفرار من المخاطر اذا ما نزلت بهم فلا يحتاج لمثل هذه الاسلحة وسلاحهم معهم دائما • فضلا عن انهم لم يكونوا فرسانا حتى يحتاجوا الى مثل هذه الاسلحة التي تقيهم خطر العدو وبأسه • ولكنه يلحظ معنى (الدرع) في قول ساعدة بن جوبة قد جاء مجازيا بمعنى المدافع او المحامي ، وهذا شي اعتيادي التمثل في مواقف كالرثاء الذي انطلق منه ساعدة :

(١) م ن : ١ / ٢٢٨ •

(٢) م ن : ٢ / ١٥٣ • وتضاف النماذج :

ج ١ ، ص ٥٠ ب ١ / ج ١ ، ص ١١٤ ب ٤ / ج ١ ، ص ١٢١ ب ١ / ج ١ ، ص ١٣٥ ب ٢٠١ / ج ١ ، ص ١٥٠ ب ٤ / ج ٢ ، ص ٣٠ ب ١ / ج ٢ ، ص ٩٤ ب ٤ / ج ٢ ، ص ١٠٢ ب ٣ / ج ٢ ، ص ٢١٥ ب ٢ / ج ٢ ، ص ١٦١ ب ٢ / ج ٣ ، ص ٥٦ ب ٤ •

(٣) م ن : ١ / ٩٠ •

(٤) م ن : ٢ / ١ • وتضاف النماذج :

ج ١ ، ص ٨٤ ب ٢ / ج ١ ، ص ٢٣١ ب ١ / ج ٢ ، ص ١١ ب ٣ / ج ٣ ، ص ١٠٢ ب ٢ •

شهابي الذي اعشو الطريق بضوئه * ودري وليل النام بعدك اسود (١)
وكذلك نجد هذا المعنى في قول ابي خراش، وقد اعطى معنى حكما:

ولا والله لا ينجيك درع * مظاهرة ولا شبح وشيد (٢)
وعلى العموم فقد كانت الفاظ السلاح محل عناية الهذلي، واستطاعت لفرط تمثيلها في وعيهم:

ان تحمله على ايجاد موازات تشبيهية بينه وبينها او بين مرثيه او ممدوحه * وبينها،
وكذلك بين صوت قسبية وبين طائفة من الاشياء الحسية المتوافرة في بيئته، كما جاء بصور
جميلة باثارتها ذهن المتلقي، وصدق تعبيرها الانفعالي * من ذلك قول حذيفة بن انس
مصورا شجاعة قومه وبلادهم في الحروب:

وكنا اناسا انطقتنا سيوفنا * لنا في لقاء الموت حد وكوكب (٣)

وقول ابي العيال مصورا جو المعركة وما يخطر ويلتمع فيها من سيوف ورماح:

تري فرسانهم يردو * ن ارداه اذا الغروا
كان أسفة الخطي تخطر بينهم شهب (٤)

على انه لا يعدم احتفاظ بعض الفاظ السلاح باعتيادتها في النسيج اللغوي لشعرهم
وقد جاءت بعضها مضافة الى الضمائر فاكسبتها دفقا شعوريا مضافا * وفي هذا
وذاك كان لهم نصيب في وضوح لغة شعر الهذليين (٥).

(١) م٠ن : ٢٣٨/١

(٢) م٠ن : ١٦٧٢/١ الشبح : اليب العالي البناء * وشيد : جص * يقول : لا ينجيك
باب ونا.

(٣) م٠ن : ٢٥٠/٣

(٤) م٠ن : ٢٤٩/٢ لغبوا : فتروا * يردون : ضرب من السير.

(٥) هذا جدول يضاف الى ماورد ومن الفاظ السلاح :

جا، ص ١٤ ب ٣/ جا، ص ٢٠ ب ٢/ جا، ص ٢٩ ب ٢/ جا، ص ٢٦٢ ب ٢/ جا، ص ٩٠ ب ٢/ جا،
ص ١٠٤ ب ١/ جا، ص ١٤٢ ب ٢/ جا، ص ١٨٨ ب ٤/ جا، ص ٠٠ ب ١/ جا، ص ٢٣١ ب
٢٥١/ جا، ص ٢١١ ب ٢/ جا، ص ٤٨ ب ٥/ جا، ص ٦٦ ب ١/ جا، ص ٩٩ ب ١/ جا،
ص ١٦٤ ب ٢/ جا، ص ١٨٩ ب ٢/ جا، ص ٢٢٢ ب ١/ جا، ص ٢٥٤ ب ٣/ جا، ص ٢٥٧ ب
٥/ جا، ص ٣ ب ٤/ جا، ص ٦١ ب ٣/ جا، ص ٣٣ ب ٢/ جا، ص ٥٠ ب ٣/ جا، ص ٦٥ ب ١
جا، ص ٨٧ ب ٢/ جا، ص ٩٧ ب ٢/ جا، ص ١١١ ب ١/ جا، ص ١١٨ ب ٣، ٤.

وخلال استعراض الفاظ السلاح ، كانت الفاظ الموت وما يدل عنها تبرز من بين أسنة الحرب ولمعان السيوف ، واقتربت بها ايضاً اقتران الموت والاحساس به موقف يعرض لكل انسان ويختلف الناس عامة بدرجة الاحساس به سلباً ام ايجابياً ، واحس الجاهليون احساساً قوياً بالموت وحتم وقوعه ، بلغ درجة العنف ، وذلك لقسوة الطبيعة عليهم قسوة نادرة النظرة ، فقد اجبرتهم الصحراء ومناخها القاسي على العيش في وحدات قبلية منفصلة ومتناحرة في سبيل الاستيلاء على الماء النزر ، والمرعى المريح الغناء ، وهذا الامر جعلهم في مواجهة الموت الذي كان خطره ماثلاً ابداً في نفوسهم ، لذلك كان احساسهم يقصر الحياة وتهددها الدائم حاداً عنيفاً ، وكان ادراكهم لتقلب الدهر قوياً بليغاً (١) .

قال ابو خراش راثيا خالد بن زهير:

أَتَتْهُ الْمَنَايَا وَهُوَ غَضٌّ شَبَابُهُ * وَمَا لِلْمَنَايَا مِنْ حَيِّ النَّفْسِ مِنْ عَزْمِ
وَكَلَّ أَمْرِي يَوْمًا إِلَى الْمَوْتِ صَائِر * قَضَاءُ إِذَا مَا حَانَ يَوْمٌ خَسِدٌ بِالْكَظْمِ
وَمَا أَحَدٌ حَيٌّ تَأَخَّرَ يَوْمُهُ * بِأَخْلَدٍ مِمَّنْ صَارَ قَبْلُ إِلَى الرَّجْمِ
سَيَأْتِي عَلَى الْبَاقِينَ يَوْمٌ كَمَا أَتَى * عَلَى مَنْ مَضَى حَتْمٌ عَلَيْهِ مِنَ الْحَتْمِ (٢)

ان الشاعر يلجأ الى دفاعاته النفسية في محاولة التخفيف من حدة حزنه على مرثيته بالاستعبار حين يقدر ان النفس لا تدفع المنايا ولييسر هي في حيا منها ، وان كل حي صائر الى الموت فهو ليس بخالد خلود من امسى في رسمه ، ومهما طال حياة المرء لا بد ان ياتي دوره في الموت فهذا حتم وسنة جارية لا سبيل الى تخييرها .

اما المتنخل فيذهب بالنظر عميقاً الى الموت ، ان يراه مكتوباً على الانسان وهو بعد في بطن امه ، وان الميت قد علّق الحي بعده بالموت بعد ان انقطع هو بموته ، وقد قرر قبل ذلك ان مصير الفتى للضبح والشيبة والمقتل :

مِمَّا أَقْضَى وَمَحَارَ الْفَتَى * لِلضَّبْحِ وَالشَّيْبَةِ وَالْمَقْتَلِ
وَأَنْ يَمْسَى نَشْوَانٌ بِمَصْرُوفِ قِر * مِنْهَا يَرَى وَعَلَى مَرْجَلِ
لَاتَقَهُ الْمَوْتَ وَقِيَّاتِهِ * خَطْلَهُ ذَلِكَ فِي الْمَحْبَلِ

(١) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ٤١٩/١ ، ٤٢٠ .

(٢) ديوان الهذليين : ١٥٣/٢ .

ليص لميت بوصيل وقد * علق فيه طرف الموصل
أودي اذا ابنت قواه فلم * يركب اذا ساروا ولم ينزل (١)

وقال ابو ذؤيب في عينته الشهيرة الباكية اولاده الخمسة:

سبقوا هوى واعنقوا لهوام * فخرموا ولكل جنب مصرع
فغيرت بعد هم بعيش ناصب * واخال اني لاحق مستبع
ولقد حرصت بأن ادافع عنهم * فاذا المية اقبلت لا تدفع
واذا المية اشبت اظفارها * اليت كل تيممة لا تنفع (٢)

وفيما يقول ايضا:

لا بد من تلف مقيم فانظر * ابارض قومك ام باخرى المصرع (٣)

فهذه الابيات والابيات السالفة لابي خراش تذكر بقوله تعالى ((كل نفس ذائقة الموت)) (٤) وقوله: ((اذا جاء اجلهم لا يستاخرون ساعة ولا يستقدمون)) (٥) وقوله: ((وما تدرى نفس باى ارض تموت)) (٦) وقوله: ((كل من عليها فان)) (٧) وغيرها من الابيات القرانية الكريمة التي تشير الى واقع امر الله عز وجل في حياة الانسان وموته ، واذا ما تطلعت لعينيه ابي ذؤيب وتفحصتها فانك لا تجد نظرة الاسلام لواقع الموت ، تلك النظرة المفتحة التي ترى في الموت انتقالا من حياة العناء الى حياة الهناء والدعة ، بل تجد بدلها نظرة تشاومية باكية نائرة تنسب الافعال لغير فاعلها الرئيس وهو (الله) عز وجل ، فقد الح ابو ذؤيب على فاعلية الدهر في مصير ابنائه منذ البيت الاول من قصيدته (والدهر ليص بمعتب من يجزع) وقوله (اني لريب الدهر لا اتضعض) ، وقوله (فلئن بهم فجع الزمان وريبه) وتنقلت قصيدته باستخدام عبارة (والدهر لا يبق على حدثانه) في الابيات ٩ ، ١٠ ، ٢٠ ، ٤١ ، ٥٤ من القصيدة وهذه الفكرة التشاومية هي من نتاج عصر الجاهلية والتي لم تنزل في نفس ابي ذؤيب عالقة بل راسخة بعمق فيه ، وقد اشار

(١) ديوان المهذليين : ١٣/٢ ، ١٤ ، ١٥

(٢) م : ٣٦٢/١

(٣) م : ٣/١

(٤) آل عمران : ١٨٥ ، الانبياء : ٣٥ ، العنكبوت : ٥٧

(٥) يونس : ٤٩

(٦) لقمان : ٣٤

(٧) الرحمن : ٢٦

أحد الباحثين^(١) إلى جاهلية معاني القصيدة وادائها الفني بالرغم من اعتناق صاحبها الإسلام ومزمن ليمس بالقليل * على أن "الشعر الجاهلي - على العموم - ماعدا أبياتا قليلة جدا لا يصور إلا فلسفة دنيوية محضة خالصة من اليقين الديني الذي يفعل فعله العظيم في مداواة جرح الإنسان وشفاء نفسه وتصبيره على كرب الحياة وتقلبها ، وعلى رهبة الموت ولذعه ، ، ، ولم يكن في الديانة الوثنية (للجاهليين) ما يخفي الإنسان من ذعره من الموت ، لأن سلطة المهتم وأربابهم كانت مقصورة على الحياة ولا تتعداها لا إلى الخلق ولا إلى الميعاد"^(٢) . وبالرغم من مجيئ الإسلام وجهاده لتغييرا وتبديل هذه الفكرة التشاوممية الملحدة إلا أن رواسمها بقيت ولما يزل الإسلام غضا فسي نفوس أصحابه . وهذا ما كان من أمر أبي ذؤيب وقصيدته ، فقد أنساه حزنه وفاجعته على ولده أمر إسلامه وأرجعه متضععا إلى الوراء إلى ما آمن به حقا ولم يرتب به يوما ، ويحز ذلك وجود قصيدة له في رثاء نفسه وكيف ينزلوه إلى اللحد ويكافئونه ولطمهن عليه بنحو السبوت وما إلى ذلك من تفجيح على نفسه وهو بعد لم يقبر ، وهذه القصيدة جاهلية الأنشأ^(٣) .

وعلى العموم فقد استعمل الشاعر الهذلي الفاظ (الموت ، المنايا ، المنية ، ريب المنون) وخاصة في الرثاء ومواقف القتال والحرب ، حيث تتركز فاعلية الموت مشخصة واضحة تكسب النص قوة وتبعده عن المباشرة والتقيرية في تناول ، وتدشين بواقعيتها الحتمية وعمق احساس الشاعر بها . قال : معقل بن خويلد :

ولا عند جنبهما انيس * ولم اجزع من الموت الزوام
وجاءوا عارضا يردا وجئنا * كموج البحر يقذف بالجهام
فما جنبوا ولكن واجهونا * بسجل من سجال الموت حامي^(٤)

وقال أبو خراش :

فلا وابيك الخير لا تجدينه * جميل الخنى ولا صبورا على الغدم
ولا بطلا اذا الكفاة تزينوا * لدى غمرات الموت بالحالك الغدم^(٥)

وقال أبو العيال :

كان أسنة الخطى تخط ربينهم شهب

-
- (١) د . محمد النويهي في الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ٢ / ٦٥٠ .
(٢) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ١ / ٤٢١ .
(٣) ديوان الهذليين : ١ / ١٢٠ وما بعدها .
(٤) م٠ ن : ٣ / ٦٢ .
(٥) م٠ ن : ٢ / ١٢٦ .

وَحَمَّجَ لِلجَبَانِ المَوْتَ حَتَّى قَلْبِهِ يَجِبُ (١)

وقال ابو ذؤيب راثيا :

ولو انبسي استودعته الشمس لارتقت * إليه المنايا عينها ورسولها (٢)

فانت تجد في هذه النماذج التراكيب (الموت الزوام ، سجال الموت ، غمـرات الموت) كما تجد الشاعر قد جعل الموت يحمج في وجه الجبان فاعطاه صورة مشخصة كما شخص المنايا حين جعل لها عيناً ورسولاً . فقد ادت هذه الصور المجسمة او المشخصة الى شحن الابيات بشحنات دلالية موحية ، اذ كان وراءها انفعال قوي استطاع به الشاعر ان يجتاز حدود الواقع . ويخرج لنا بهذه الصورة ذات الفعالية في الياحء الدلالي .

وتضاف الى التراكيب المتقدمة (المنايا عجالا ، صرح الموت ، كارب الموت ، ريب المنون ، ربح الموت ، المنايا غالبات ، سيق الحمام ، للمنايا مصارع ، ساقته المنية ' ٠٠٠) تتواشج في النسيج الشعري وتكسبه قوة ووضوحا وتبعده بوهج احساسها عن التقريرية والمباشرة بخلق جو حسي مترقب يصدر من احساس الشاعر بحتمية الموت والرغبة منه . ولا يعدم العثور على بعض النماذج كانت فيها الفاظ الموت ومرادفاته فاقدة تاثيراتها العميقة في الياحء (٣) .

وقد تعاور شعراء هذيل عبارة (والدهر لا يبقى على حدثائه) اُزوردت ثلاث عشرة مرة ، مرة واحدة منها عاد انتساب فعل الحدثن الى (الله) ، اما البقية فقد عاد على الدهر ، مما يدل على ايمان الهذلي بفعالية الدهر الذي لا يبقى حيا من الانس والحيوان والطير الا واهلكه واختلسه من بين احبائه حيث الدهر مرادفا للموت . وكان الهذلي يستخدم هذه العبارة ليبدأ بسرد قصة حيوان معين بالنسبة له يقتل على يد الصائد ،

(١) م٠ن : ٢/٢٤٩

(٢) م٠ن : ١/٣٣

(٣) تضاف النماذج :

جا ، ص ٢٨ ب ٢/جا ، ص ٦٨ ب ٢/جا ، ص ٧٨ ب ٣/جا ، ص ٩٢ ب ١/جا ، ص ٩٧ ب ١
جا ، ص ١٠٠ ب ٢/جا ، ص ١٠٤ ب ١/جا ، ص ١٠٩ ب ٣/٤/جا ، ص ١٥٠ ب ١/جا ،
ص ١٥٢ ب ٢/جا ، ص ٢٠١ ب ٢/جا ، ص ٢١٢ ب ٤/جا ، ص ٢٥١ ب ١/جا ، ص ٢٦٢ ،
ب ٤/٣/جا ، ص ٨٥ ب ٤/٢/جا ، ص ١٠٤ ب ٦/٢/جا ، ص ١٢١ ب ٢/جا ، ص ١٣٠ ب ١/جا ،
ص ١٥٢ ب ٨/جا ، ص ١٧١ ب ٤/٢/جا ، ص ١٧٣ ب ٧/٨/جا ، ص ١١١ ب ٣/٤/جا ، ص ٢٣ ،
ب ٢/جا ، ص ٢٩٦ ب ٣/٢/جا ، ص ٣١٤ ب ١/جا ، ص ٤٢ ب ٣/جا ، ص ٨٢ ب ٤/٣/جا ، ص ٨٧ ،
ب ٣/جا ، ص ١٠٩ ب ٣/٢/جا ، ص ١١٧ ب ٢/٣/جا ، ص ١٢٠ ب ٢/٣/جا ، ص ١٢٣ ب ٥٠

ليدل على حتمية الموت كما نوهنا • قال مالك بن خالد الخناني يخاطب امراته وقد فقدت اولادها فبكت فقال لها :

ياميَّ إنْ تفقدي قوما ولدتهم * او تخلصيهم فإن الدهر خلاصُ
عمرو وعبد مناف والذئ علمت * ببطن مكة أبي الظيم عبّاسُ
ياميَّ إن سباع الارض هالكَةٌ * والأدم والعفر والآرام والناسُ (١)

وقال ابو كبير مخاطبا ابنه (خلاوة) :

أخلاو إن الدهر مهلكٌ من تارى * من ذى بنين وامهم ومن ابتم
والدهر لا يبقى على حدّثانه * قبّ يردن بذى شجون مبهم (٢)

وجد التراكيب (الدهر ذو تلوين ، ريب الدهر ، صرف الدهر ، حتوف الدهر ، حدثان الدهر ، بالدهر من عجب ، يد الدهر ••) حيث تشير هذه الى فعالية الدهر وقوته ، فأكسب النص الشعري امكانية الانفتاح شعريا وايجاد حالة من الترقب الحسي والرغبة المتتية من سطوة الدهر وقوته • وأشار احد الباحثين الى ان هذه الدهرية التي اعتنقها الشاعر الجاهلي " هي دهرية متشائمة لا تخطر الا ساعة الالم والحزن •• ويكثر ورودها في شعر الشيوخ والمصابين • ومن هنا فهي في حقيقتها تدور حول القدر الظالم الذي لا ينجو منه احد " (٣) • فهم كما قال القران الكريم على لسانهم (وقالوا : ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر) (٤) واذا كان الشعراء غالبا ما يذكرون القدر والدهر في حالات اليأس والقنوط ، ويذكرون ارادة الله عز وجل في حالات التعامل الهادي (٥) ، فالباحث لم يعثر للمهذليين الا على ما يثير اليأس والقنوط ذلك لانهم " كانوا مستسلمين لمصيرهم يصرحون ان الموت حق وان الخلود محال فالفناء لا حق بالانسان والحيوان ، وكل ذى نسم ، لا حق بالمرء ولو اعلى الشمس ، ومصيب الحيوان ولو كان قويا كثور الوحش وحمار الوحش ، والوعل الصرع الذي يعتصم في القلال ، والحقائب التي تتخذ وكرها في قمم الجبال " (٦) وبقي احساسهم هذا متواصلا

(١) م ن : ١ / ٣ •

(٢) م ن : ١١١ / ٢ •

(٣) د • مصطفى جياووك ، الحياة والموت في الشعر الجاهلي : ٩٨ •

(٤) الجاثية : ٢٤ وتتمة الاية ((وما لهم بذلك من علم ان هم الا يظنون))

(٥) الحياة والموت في الشعر الجاهلي : ١٠٠ •

(٦) الواقع والاسطورة في شعر ابي ذؤيب المهذلي : ٤٩ •

على الرغم من اسلامهم - كما سلفت الاشارة الى امرابي ذوميب في عييته الشهيرة (١) .

والدهربعد ذلك هشير الى الوقت الزمني حيث يعرفه ابو ذوميب بقوله :

هل الدهر إلا ليلة ونهارها * والإطلع الشمس ثم غيارها (٢)

وقد تحل الايام محل الزمان الذي يرادف الدهر • قالت جنوب :

كل امرئ بطوال العيش مذبذب * وكل من غالب الايام مغلوب

وكل من غالب الايام من رجل * مود وتابعه الشبان والشيب (٣)

وقال صخر الغي :

أرى الأيام لتبقي كريما * ولا العصم الأوابر والعماما (٤)

وبعد ، لقد احسن الشاعر الهذلي بالدهر وسطوته عليه احساسا عنيقا ، فبان في شعره خائفا منه ، ثائرا عليه ، مترقبا له ومشخصا ، يلقي عليه انفعالاته الحزينة المتشائمة ، فاكسب النصوص ذلك الحزن وذلك التشاوم ، واهلطنا بعد ذلك بتعابير مجازية كانت منافذ تطل على خيال الشاعر الهذلي المتحفز ، وتوشج نسيج شعره بالحكمة المركزة التي جاءت بعد تأمل الشاعر عميقا بعواقب الامور ويد الدهر فيها (٥) .

(١) قال د . احمد كمال زكي في شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي :

١٤٧ ، ١٤٨ مانصه : " ٠٠ بل قد تدهش حين نقول ان معظم الشعراء الذين عرفوا

في هذيل كانوا مخضرمين ، ولكن اثر الاسلام في شعرهم لم يكن واضحا ملموسا " .

(٢) ديوان الهذليين : ٢١ / ١ .

(٣) م : ١٢٤ / ٣ .

(٤) م : ٦٣ / ٢ .

(٥) وتضاف الى ماسبق النماذج :

ج١ ، ص ١٨٢ ب ٣ / ج١ ، ص ١٩٣ ب ٣ / ج١ ، ص ٢٠٠ ب ٣ / ج١ ، ص ٢٤٠ ب ٢ / ج٢ ،

ص ٣٣ ، ب ٢ ، ج ٤ / ج٢ ، ص ٤٨ ب ١ / ج٢ ، ص ٥٢ ب ١ / ج٢ ، ص ٥٧ ب ٢ / ج٢ ،

ص ١١٧ ب ٣ / ج٢ ، ص ١٥١ ب ٤ / ج٢ ، ص ١٥٧ ب ١ / ج٢ ، ص ١٦٠ ب ٢ / ج٢ ،

ص ١٦٤ ب ٣ / ج٢ ، ص ١٦٤ ب ٣ / ج٢ ، ص ١٩٤ ب ٣ / ج٢ ، ص ٢٠٢ ب ٤ / ج٢ ، ص ٢١٨

ب ٥ / ج٢ ، ص ٢٣٨ ب ٢ / ج٢ ، ص ٢٦٤ ب ٣ / ج٢ ، ص ٢٧٢ ب ٢ / ج٢ ، ص ٦٠ ب ٥٠

ج٢ ، ص ٧٤ ب ٣ / ج٢ ، ص ١١٥ ب ٢ / ج٢ ، ص ١٢٤ ب ٤ .

وتجذب نظر الباحث الاسماء الكثيرة للحيوانات الاليفة والمتوحشة الموجودة في البيئة المحيطة بالهذليين واماكن سكناهم * ومن الطبيعي ان شعراهم لم يتحدثوا عنها جميعا بدرجة واحدة ، فان بعضها اقرب الى طبيعة حياتهم ، وادل تصويرا عليها ، واصح للانتفاع بها في فهمهم * ومن هنا تفاوت اهتمامهم بهذه الانواع تفاوتا كبيرا * فوجد اسماء الحيوان ك (الكلاب ، الخيل ، الجمال ، النمر ، الضباع ، الصقر ، العقاب ، الوعل ، الظباء ، الفمل ...) حيث تمثل هذه الحيوانات مجموعة من العلاقات المهمة بالنسبة للشاعر ، وهذه العلاقات هي :

- ١- اعتماده عليها معاشيا عن طريق صيدها ، او تربيتها ، او نقل الحمول المتنوعة عليها .
- ٢- اعتماده عليها في التنقل والاغارة والصيد .
- ٣- اعتماده عليها جماليا في الطرد والمسابقات .
- ٤- اعتماده عليها فنيا باستعمالها رمزا يلقي عليه ظلاله النفسية ، او يستخدمها في تلوين نسيجه الشعري .

قال صخر الغي راثيا ابنه (تليدا) :

وذكرني بكأي على تليد * حمامة مر جاوت الحماما
ترجع منطقا عجا وأوفت * كئاحة أتت نوحا قياما
تأدى ساق حُر وظلمت أدعو * تليد الا تبين به الكلاما (١)

لقد استهل الشاعر الحماسة ركيزة يلقي عليها ظلال نفسه الحزينة من جراء موت ابنه ، فقد جعله احساسه المر بالمصيبة يستوحش الناس ، ولم يجد من يسليه سوى الحمامة التي شاركتها ومثلته المصيبة اذ هي ايضا فقدت ولدها وراحت تبكي وتنوح عليه ، فراح يحادثها ويبثها حزنه على ولده اذ ان المحزون لا يجد من يسليه الا من هو احزن منه واكثر الما مما اصابه * وقال المتنخل متحدثا الى (اميم) :

وما قد وردت اميم طام * على أرجائه زجل الغطاط
قليل وردة الا سباعا * يظن المشي كاللبل المراطر
فبت أنهنه السرحان عني * كلانا واردا حران ساطي
كان ونسى الخموش بجانبيه * ونسى ركب اميم ذوى هياط

كَأَنَّ مَزَاحِفَ الْحَيَاتِ فِيهِ * قَبِيلَ الصَّبْحِ آثَارَ السِّيَاطِ (١)

فالشاعر في مخامرته هذه يذكر مجموعة من الحيوانات (الغُظَّاط (القُطَا) ، السباع ، السرحان الخموش (البعوض) ، الحياقنا) والتي فتحت منافذ الخيال لديه فاستدعت بتصويرها وحركتها في ذلك المستنقع الذي ورده ، بحيث جاء تصويره نابضا بالايحاء والحركة .
وقال حبيب الاعلم يذكر فراره من اعدائه وخوفه منهم :

وَخَشِيْتُ وَقَعَ ضَرْبِيَّةَ * قَدْ جَرَّيْتُ كُلَّ التَّجَارِبِ
فَأَكُونُ صَيْدَهُمْ بِهَا * وَأَصْبِيرُ لِلضَّبَعِ السَّوَابِ
جُزْأً وَلِلطَّيْرِ الْمَرْبِيَّةَ * وَالذُّثْبِ وَاللُّثْعَالِيبِ
وَتَجْرُّ مَجْرِيَّةَ لَهَا * لِحَمِي إِلَى أَجْرِ حَوَاشِي
سُودًا سَحَالِيلُ كَأَنَّ جِلْدَهُ هُنَّ ثِيَابُ رَامِسٍ
إِذَا هُنَّ إِذَا احْتَضَرْنَ فَرِيْسَةَ مَثَلِ الْمَذَانِبِ
يَنْزَعْنَ جِلْدَ الْمَرْبِيَّةِ الْقَيْنِ أَخْلَاقَ الْمَذَانِبِ (٢)

فالشاعر هنا يذكر طائفة من الحيوانات المتوحشة (الضباع ، الطير المريه ، الذئلب الثعالب) وكان شعوره . تجاهها شعور الخائف المضطرب المرعوب منها ستحدث به لو وقع في قبضتها فسوف تقطعه اربا وتنزع جلده كما ينزع صانع السيوف (القين) السيف من بطائن مذهبة وهذه الصورة الخاطفة في ذهنه المفصلة في شعره مرت سريعة عليه واعد اژه يركضون خلفه فكانت دافعا في تحفيز جميع طاقاته للنجاة منهم ، ولعل الشاعر لكثرة عيشه في الصحراء والجبال الموحشة انس مشهد الضياع وهي تاكل الحيوان او الانسان وتنزع جلده نزعا ، فكانت صورته عنيفة بواقعيته القاسية .

وقال ساعديه بن جومية مخاطبا نفسه :

شَابَ الْغُرَابُ وَلَا فَوْأُكَ تَارِكٌ * ذَكَرَ الْغَضُوبَ وَلَا عَتَابَكَ يَعْتَابُ (٣)

انه يعلم باستحالة عزوف قلبه عن ذكر حبييته ، وحتى ولو شاب الغراب اى تقطعت اسبابه

(١) م٠ن : ٢٤ / ٢ ، ٢٥ طام : الماء الذي ترك حتى ظما وعلا . القُطَّاط : نوع من انواع القُطَا ساط : ذو سطوه اذا حمل . الهياط : الصياح والمجادلة .

(٢) م٠ن : ٧٩ / ٢ ، ٨٠ مجرية : ذات اجر ومفرد جرد . حواشب : متفخات البطون ، المذائب : المغارف التي يخرف بها ، والواحد مذنبه . اخلاق المذاهب ، بطائف مذهبة تخشى لها اجفان السيوف تنقش بالذهب او غيره .

(٣) م٠ن : ١ / ١٦٨ .

معها فهو لم يفتا يذكرها ويحادثها لبعدها عنه ، ولعدم استجابتها حبه (١) .

وتجدد الإشارة الى اهتمام ابي ذؤيب وساعدة بن جؤيمة دون شعراء هذيل
عموما بوصف النحل الذي انتشر في بيئتهم الجبلية ، وكان مصدر رزق لكثير من افراد هذه
القبيلة ، ولعل في استقرار حياة ابي ذؤيب وساعدة دخلا في هذا النزوع ، اما بقية
الشعراء فلم تتوافر لهم فرصة الاستقرار - كما ذكر سلفا - بيد ان بعضا منهم اعجب بسرعة
النحل الشديدة ، فوازن بينها وبين اطلاقه السهم من وتر قوسه فناسب بين السرعتين
وفعل بعضهم عكس ذلك كما نجد في قول ابي كبير:

يأوى الى عظم الغريف ونبله * كسوام دبس الخشرم المشور (٢)

اما ابو ذؤيب فقد نعت بانه شاعر النحل عند العرب لما نال النحل عنده من الاهتمام
مالم ينله عند شاعر اخر في الجاهلية والاسلام (٣) . ولعل السمة البارزة في شعره عنايته
بها (٤) . الا ان المعلم ساعدة بن جؤيمة لم يكن قاصرا في تتبعه التفصيلي لحركة النحل
وطباعه واماكن وجوده . ولا ينكر ما لدور المعلم في تلميذه .

وعلى العموم فقد ارتبط الحديث عن النحل وعمله واشتياق المشتار له وعنايته
في ذلك في شعر ابي ذؤيب وساعدة بذكر فم الحبيبة وطيب مقبله - وسيمر تفصيل ذلك
في فصل الصياغة - اما على صعيد الالفاظ المتعلقة بالنحل فيتردد ذكر (اليحاسب ،
الجوارس ، الثول ، الدبر ، مليكها) وهو المتصرف بامر النحل) ، مطاويل ابيكار . (اما
الالفاظ التي دلت على العسل وعمله فنجد (اري ، جنس ، سلقا ، ضرب بيضاء ، المسزج ،
جرست ، عاسل) وقد رافق هذه الالفاظ اشارة الى اماكن وجود النحل في قم الجبال
الشاهقة ، وايضا اشارة الى خلية النحل (الوقبة) ، وكان الشاعران يارعين بوصف حركة

(١) وتضاف الى النماذج السابقة :

جا ، ص ١٠ ب ٣٤٢ / جا ، ص ٢٢ ب ٢ / جا ، ص ٣٢ ب ٣ / جا ، ص ٤٥ ب ٢ / جا ، ص ٥٥ ب ١
جا ، ص ٦٩ ب ٢ / جا ، ص ٩٧ ب ٢ / جا ، ص ١١٤ ب ٣ / جا ، ص ٣٣ ب ١ / جا ، ص ٥٨ ،
ب ٨ ، ٦ / جا ، ص ١٩٣ ب ٣ / جا ، ص ٢٠٦ ب ١ / جا ، ص ٢٢٣ ب ١ / جا ، ص ٢٣٧ ب ١
جا ، ص ٤٢ ب ٢ / جا ، ص ٢٠ ب ٣ / جا ، ص ٣٦ ب ٥ / جا ، ص ٦٣ ب ٥ / جا ، ص ٩٧ ب ٣
جا ، ص ١٢٩ ب ٣ / جا ، ص ١٥٩ ب ١ / جا ، ص ١٧٤ ب ٤ / جا ، ص ١٨٦ ب ٤ / جا ،
ص ٢١٠ ب ٢ / جا ، ص ٢٣١ ب ١ / جا ، ص ٣٦ ب ٢ / جا ، ص ٢٦٨ ب ١ / جا ، ص ٣١ ب ٣
جا ، ص ٤٣ ب ٣ / جا ، ص ١٤ ب ١ / جا ، ص ٣١ ب ٥ / جا ، ص ٦٣ ب ٤ / جا ، ص ٧٤ ب ١ / جا ، ص ٢٤٤
جا ، ص ٩٦ ب ٦ / جا ، ص ١٠٧ ب ٢ / جا ، ص ١٢٥ ب ٥ / جا ، ص ١٢٦ ب ٢ ، ٧ ، ٨ .

(٢) م : ١٠٣ / ٢ .

(٣) د : نصرت عبد الرحمن ، الواقع والاسطورة في شعر ابي ذؤيب : ٦٨ .

(٤) ينظر : العصر الاسلامي : ٧٣ .

النحل الدائبة في الصعود والنزول ، وطباعها الاخرى * على ان في وصف النحل وعاداته واماكن سكناه من الالفاظ الخرية الشئ * الكثير والاوفر ، وقد يخمط على غير ابن البيئة المتوافر فيها النحل معناها بسبب غياب النحل عن بيئته ، ولكن الشاعر استعان بالادوات التشبيهية وغيرها على سبيل التوسع في تقريب مايريد ايصاله على نحو ما استعمل ابو ذؤيب لفظة (المباءة) وتعني مرجع الابل ليدل على ان النحل قد رجع الى مكان واسع كثير الحسل يشبه مرجع الابل :

تمنى بها اليعسوب حتى اقرها * الى ماليف رحب المباءة عاسل (١)

ومما سبق ذكره مع ماوردته الاستدلالات السابقة في حقل الحيوان نصل الى مايلي :

- ١- حضور الحيوان في وعي الشاعر الهذلي بشكل مكثف وواضح .
- ٢- اصطباغ النسيج الشعري باسماء الحيوان بانفعالات عاطفية متنوعة كالحنن والخوف . الخ مما يكسب المتلقي تفاعلا حيويا مع النص وشاعره .
- ٣- شكل الحيوان محورا بارزا في منطلقات الشاعر في التعبير عن الوجود والاشياء بمماثله في مخيلته من صور وموازنات تشبيهية .
- ٤- استعمال الهذلي بعض الحيوانات خاصة حمار الوحش والوعسل ، وثور الوحش والعقاب ليستعملها انفعالاته النفسية وخاصة الحزينة ، مما حولها الى رموز حسية صائغها بأسلوب قصصي سلتبينه في فصل الصياغة .
- ٥- لم يحتن الهذليون بوصف الناقة او الفرس ، وحتى الذين وصفوا - خاصة الاخير - قد اخطؤوا في وصفه لانه لم يكن في حياتهم دائما (٢) .
- ٦- تواجش اسماء الحيوان مع افعال الرومية والحصر واسماء الامكنة والاعلام وكذلك مع الفاظ الدهر والمنية ، وهذه كلها تصب في واقع الحياة المعاشة وتندمج فيها .
- ٧- ادى تتبع الشاعر لوصف اغناء الحيوان وطريقة عيشه ومكانه ، وكل مايتعلق به الى استعمال الفاظ غريبة ناسبت مايرمي اليه ، فوسعت كثيرا من النصوص بسمة الخرابة الامر الذي ادى الى انحسار سمة الوضوح فيها وبروز سمة الخرابة وهذه ماسنبتينها لاحقا .

(١) ديوان الهذليين : ١ / ١٤٢ * وفيمايلي اشارة الى الفاظ النحل ، الحسل ، ومايتعلق بها في ديوان الهذليين :

ج١ ، ص٧٥ ب٢٠١ / ج١ ، ص٣٦ ب٢٠١ / ج١ ، ص٨٧ ب١ / ج١ ، ص٨٨ ب٢ / ج١ ، ص٨٨
ب٢ / ج١ ، ص٨٩ ب٢٠١ / ج١ ، ص١٤١ ب٤ / ج١ ، ص١٤٢ ب١ ، ص١٤٣ ب١ / ج١ ، ص٢٠١
ج١ ، ص١٢٢ ب١ / ج١ ، ص١٤٣ ب٢ / ج١ ، ص١٧٧ ب١ / ج١ ، ص٢٠٢ ب٢ / ج١ ، ص١٧٩
ب١ / ج١ ، ص٢٠٧ ب٢ / ج١ ، ص٢٠٩ ب٢٠١ / ج١ ، ص٢٠٢ ب٢ / ج١ ، ص٢٠١ ب٢ / ج١ ، ص٢٠١
ب١ / ج١ ، ص٢٠١ ب٢ / ج١ ، ص٢٠١ ب١ / ج١ ، ص١٨٥ ب١ .

(٢) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢١٤ .

المبحث الثاني

الغرابية

عند متابعة سمة الوضوح وتجليها في النصوص الشعرية لم يرغب عن الباحث وكذلك على من يقلب صفحات الديوان ذلك المد المتضخم من الالفاظ الغريبة والمغلقة بغموضها والتي حالت دون فهم النصوص واستشعار جمالياتها الفنية.

وشيوع الغريب في شعر المهذلين ظاهرة بارزة كل البروز، تنبه اليها قديما الرواة والعلماء وقد انبأنا بذلك الاصمعي حيث قال: تقول الرواة والعلماء: "من اراد الغريب فعليه بشعر هذيل" (١) وفي استشهاد كثير من كتب اللغة ومعاجمها بالشعر الهذلي ما يخبئنا ضمنا بتلك الغرابية. وهذا احصاء باستشهاد بعض المعاجم باشعارهم: (٢)

المعجم	عدد الشواهد الشعرية للمهذليين
اللسان	٢١٧٠
التاج	١٩١٨
الصحاح	٤١٢
المخصص	٤٠٠
جوهرة اللغة	٢٤٥
اساس البلاغة	١٦٢

وهناك طائفة من اللغويين اهتموا بتفسير غريب شعر هذيل واولوه من العناية والاهتمام شيئا كثيرا (٣). كما اختلفوا في تفسير كثير من الالفاظ الهذلية (٤). الامر الذي يعكس في الغالب - اهتمامهم بالمفردة على الصعيد المعجمي لها دون بنيتها السياقية في اطار البيت او القصيدة.

- (١) المصون في الادب: ١٦٩.
- (٢) البناء الفني في شعر المهذليين: ٣٥٠.
- (٣) ينظر: الاضداد (الاصمعي) ٤١٠، النوادر في اللغة: ٢٦، الاضداد (لابن السكيت): ١٧٧، اصلاح المنطق: ٥١، الاضداد (السجستاني): ٩١، والخصائص: ١٥٢/١، ٢٢٠، ٢٤٨، ٢٥٩، ٣١١، ٣٤٩، ٣٧٥، ٨٢، ٨٧، ١٥٥، ٣١١، ٣١٦، ٣١٥، ٤١٨، ٤٣٥، ١٧/٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٩٩، ٣٠٧.
- (٤) ينظر: امالي القالي: ٣٨/١، ٥٩، ١٠٢، ١٦٨، ٢٢٩، ٣١٠/٢، واللسان مادة (زر) (و) جلب) و (رحم) والتبنيه على اوهام ابي علي في اماليه: ٣٠.

وكان يريد ذلك الاهتمام عدم هذيلاً من القبائل الفصيحة^(١)، وان لغتها مما نزل عليه القرآن الكريم^(٢)، فقد ميز هو^٣ القبائل العربية من حيث الفصححة، فوجدوا كلام بعضها فصيحاً فاخذوه، ولم يعنوا بما كان غير فصيح عالية واضحة^(٣)، بعد ان ربطوا الفصاحة بالخرابة وحذروها باماكن معينة من الجزيرة العربية، وكان قسماً منهم قد اتخذ الخرابة سمة بارزة في احاديثهم بين الناس^(٤)، وكان المفضل الضبي يختار من الشعر ما قل تد اوله على السن الرواة وكثر فيه الغريب^(٥).

ولم تكن غرابة الالفاظ في اشعار هذيل مما يشوه جمالها بل اضفت عليها سمات من الجلال وظللتها بظلال رائعة، ويشهد على ذلك الجاحظ بقوله: "فان كانوا^{انها} الرواة هذا الكلام لانه يدل على فصاحة فقد باعد الله من صفة البلاغة والفصاحة، وان كانوا انما دونه في الكتيب، وتذاكروه في المجالس لانه غريب، فابيات من شعر العجاج وشعر الطرماح واشعار هذيل تاتي لهم مع حسن الرصف على اكثر من ذلك"^(٦)، فنعت الجاحظ غريبهم وغريب العجاج والطرماح بحسن الرصف الذي يعني عدم التكلف في الاتيان به وطبيحته بالنسبة لهم^(٧)، اما كلام الرواة من اهل عصره فهو من الغريب المتكلف اللابي الطبع.

وقد ظلت الخرابة سمة الشعر الهذلي حتى بعد ان جاء الاسلام، واستقر في نفوس العرب، ودفع بهم الى خارج جزيرتهم، وعلى الرغم من التخيرات التي حصلت للغة والفاظها فانهم آثروا الغريب في اشعارهم وولعوا به^(٨)، ان ليس من السهولة ان يبرق شعرهم في فترة قصيرة من الزمن بعدما عاشوا شطرحياتهم الاقوي في نشاتهم في بلاد بعيدة عن الاختلاط بمن ليس عربياً، فطرق القوافل التجارية وطرق الحجج الذين ياتون من خارج الجزيرة كلها لا تمر بهذه السروات، ومن هنا قل اختلاط اهلها بالاعاجم،

-
- (١) ينظر: الحروف: ١٤٧، ومقدمة ابن خلدون: ٥٥٥.
- (٢) الاتقان: ٤٨/١. (٣) الفصاحة في العربية: ١٤٤.
- (٤) ومن هو^٣: يحيى بن يجر (ت ٨٣هـ) وعيسى بن عمر الحضرمي (ت ١٤٩هـ). ينظر: نزهة الالبا في طبقات الادباء: ٢٤، ٢٨.
- (٥) كتاب الصناعتين: ٩. (٦) البيان والتبيين: ٣٧٨/١.
- (٧) ينظر: كتاب الصناعتين: ١٦١، ١٧٠، ١٧١ في مصطلح حسن الرصف.
- (٨) ينظر: شعرا الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي: ٢٤١، وينظر قصيدة اسامة بن الحارث في الديوان: ١٩٥/٢. وما بعد ها وقصيدة امية بن ابي عائد: ١٧٢/٢ وما بعد ها وهما شاعران مخضرمان.

فصفت لغتهم ، وخلصت من العجمة" (١) . ولذلك ايضا لم يعثر في شعرهم على
الدخيل الا الفاظا قليلة كانت نتاج اختلاطهم بالامم في الفتوح الاسلامية (٢) .

وكان للمفاد القدامى ارام في الخريب واسبابه ومقاييس متبعة في الحكم على الالفاظ
من ناحية الغرابة، والتي كانت عوناً للباحث في الحكم على غرابة الالفاظ هذيل، ومن تتبع
ماكتبوه نجد مايلي :

١- لم يجدوا عيبا في غريب القدامى ، ولكنهم عابوا غريب المحدثين وفي ذلك اشارة الى
ان لكل عصر لغته ، وان ما يعد غريبا في عصر ليس بالضرورة عده غريبا في عصر اخر فلم
تكن الالفاظ التي استعملها القدامى في عصرهم غريبة بل كانت مما يالفونه ويتداولونه (٣) .
٢- وهذه النقطة سبب الاول وهي عدم تكلف القدامى لخريب اللفظ وتقصد هم اياه ففتحوه
لهم بحسن الرصف ، وهو عكس مااعتوا به غريب المحدثين (٤) .

٣- ربطوا الغرابة في امر استعمال اللفظ او عدمه او ندرته او ايثار صيغة مستحسنة
دون اخرى غير مستحسنة (٥) .

٤- ربطوا الغرابة بالبيئة وطبع البدوي واثير الالفاظ الخشنة والوحشية التي حاكت بجرم
حروفها جفاف البيئة وخشونتها (٦) .

٥- ربطوا بين طبع الشاعر وتردده بين البدوة والتحضر واثره في رقة الالفاظ واغرابها
وفي ذلك اشارة الى تعلق الغرابة وعدمها او ندرتها بخرض الشاعر (٧) .

(١) الفصاحة في العربية: ١٦٥ .

(٢) لم نعثر على الفاظ دخيلة سوى لفظة (باله) في قول ابي ذؤيب في الديوان: (١/٥٩)
وينظر: المعرب: ٩٩، ولفظة (البهار) في قول البريق في الديوان ٦٢/٣ . وينظر
المعرب: ١١٠، ولفظة (سمنار) في قول البريق ايضا في الديوان: ٩٤/٣ . وينظر
المعرب: ٢٤٣ .

(٣) ينظر: نقد الضمر: ١٧٢، ١٧٣، والصاحبي في فقه اللغة: (٧١، ٧٢) .

(٤) ينظر: نقد الشعر، ١٧٢، ١٧٣، والبيان والتبيين: (١/٣٧٤)، والمثل السائر: (١/١٥٦) .
١٥٧ .

(٥) ينظر: المثل السائر: (١/١٦٣) .

(٦) ينظر: نقد الشعر: ١٧٢ . والوساطه بين المتنبى وخصوصه: ١٧ .

(٧) ينظر: الوساطة: ١٨ .

- ٦- جوزوا الخرابة في اللفظ اذا دعت له ضرورة الوزن او القافية (١) .
- ٧- جوزوا الخرابة اذا كان اللفظ اكثر ايحائية وتماسا للمعنى الذى يريد ه الشاعر ضمن شروط معينة (٢) .
- ٨- اشاروا الى اهمية السياق في عكس سمة الخرابة في اللفظة او عدمها واهمية ما يجاورها من الالفاظ (٣) .
- ٩- ولربما اشتق الشاعر بما مكنته ثقافته اللغوية وشاعريته بعض الالفاظ غير المسموعة من الالسن الفصيحة ليدل على معنى معين اثره بهذا الاشتقاق بعد ان وجده اكثر تحقيقا للمعنى الذى قصده خاصة وهو الامير الذى يتحكم بالكلام ويصرفه كيفما يشاء وانى شاء كما نعته الفراهيدي (٤) وهو الفصحى الذى يحول عليه في حفظ اللغة .
- ١٠- ولربما اختصر الشاعر بعض اللفظ او زاد في حروفه ، او قلب بعض حروفه او ابد لها بما يجانسها من الحروف الاخرى ، لاداء الوزن او القافية او معنى يريد ه ، فاعرب على السامع الذى لم يالف هذه التغيرات في اللفظة .

اما النقاد المحدثون فلم يجدوا ما يضيفونه على ما صرح به القدامى فيما يتعلق بالخرابة سوى انهم وضحو الامر باساليبهم الخاص الذى يحاكي العصر بعلميته التى تحد الاشياء وتزيد من ترتيمها وتبسيطها (٥) على ان ما يبغى ان نشير اليه هنا ، ان الشاعر العربي القديم لم يستعمل هذه الالفاظ الغريبة الخشنة لانه جاهلي بدوى بل لانه يصور صورة قوية شديدة ، فينخذ لها الفاظا تحكيها حكاية صوتية لتوافق مضمون بيئته ، ولربما جاء بالالفاظ المتنافرة لتناسب الصورة المتنافرة التى يريد نقلها الى المتلقى ، وهو لم يخرج بذلك عن الافصاح الذى يتوخاه النقاد و اشاروا له .

والشعراء بعد ذلك لا يكتفون باللفظ الواحد الذى سبقت اللغة الى وضعه ، بل يوقعون وينغمونها كلمات متعددة في جمل او ابيات كاملة ومتعاقبة حتى تطابق بايقاعها وتنظيمها فكرهم وانفعالهم . ولما كانت اللغة العربية اشد اتصالا باصواتها البدائية التى

(١) ينظر: الجامع الكبير: ٤٨٠ .

(٢) ينظر: الموازنة : (١/٣٤٤ ، ٤٤٤) .

(٣) ينظر: العمدة : ٢/٢٦٥ .

(٤) زهرة الادب وثمر الاليلب : ٢/٦٣٣ .

(٥) ينظر: تاريخ ادب العرب : ٣/٢٤٦ ، القيان والخفاء في الشعر الجاهلي : ٢٠١ وما بعدها ، العربية بين اسمها وحاضرها : ١٢٥ ، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه : ١٥٣ وما بعدها .

تقوم على قد كبير من حكاية الاصوات الطبيعية • فان الشعراء القدامى كانوا اقرب صلة بالطبيعة البدائية للختهم واقد ر على استثمار ما للاصوات الطبيعية في توصيل مضامين افكارهم ومشاعرهم • على ان صعوبة اللغة وموت الكثير من الفاظها وتراكيبها ، وفقد ان الكثير من ظلالها الفكرية ونبراتهما العاطفية الرقيقة التي سمعها اهل ذلك العصر السحيق ، جعلت من الصعوبة البالغة استبصار تلك الظلال وتبينها ، ومهما بذل من جهد في ذلك فلا بد ان الكثير منها يخيب علينا وقد فقدناه الى الابد (١) .

واذا ما تلصنا الخرابة في الفاظ الهذليين على وفق ما قدمه النقاد القدامى والمحدثون من مقاييس ، وما افادنا السكري في شرحه لديوانهم واشعارهم ، وما نقله عن الاصمعي وائمة اللغة من ملاحظات في امر غريبهم ، فضلا عما افادتنا بعض المصادر اللغوية والمراجع في ذلك نجدها في استعمال الهذليين لالفاظ شاعت في قبيلتهم وانحسرت دونها وهي مستوحاة من بيئتهم البدوية الخشنة بجبالها ووعورتها وصعوبة العيش فيها ، كذلك يرجح بقاء استعمال الهذليين لها دون غيرهم من شعراء الجاهلية والاسلام ، وقد يكون لعامل ضياع الكثير من الشعر الجاهلي سبب في الخرابة لان ما انتهى اليها من كلام العرب هو الاقل ولو جاءنا جميع ما قالوه لجاء شعر كبير وكلام كثير (٢) . لذلك نجد حيرة الاصمعي وغيره من علماء اللغة في تفسير بعض تلك الالفاظ كما يرجح ايضا تقصد الشاعر امر الا تيان بالخراب لسبب او لآخر ، واشاره صيغا جديدة يتدعها ليدل على معنى يريد بذاته • كما سيمر ذلك في الامثلة تباعا •

(١) ومن امثلة استعمال الهذلي الفاظا يكاد ينحسر استعمالها بمعنى معين دونهم لفظة (مغرم) في قول البريق :

وهي حُلُولٍ لِهَمِّ سَامِرٍ * شَهَدْتُ وَشَعْبِهِمْ مَغْرَمٌ (٣)
مغرم : مملوء • قال ابو سعيد : وكذلك سمعته من اهل ذلك الشق ولم يعرفه من كان في شقنا (٤) .

وفي قول مالك بن خالد الخناعي :
في رَأْسِ شَاهِقَةٍ اُنْبُوبِهَا خَصِرٌ * دُونَ السَّمَاءِ لَهُ فِي الْجَوْ قَرْنَانٌ (٥)

- (١) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه في الصفحات: (١/٤٦، ٤٧، ٤٦٩، ٤٧٠،
١٠٩، ١٢٨) ومقاله في اللغة الشعرية: ٦٠ .
(٢) الصاحبى في فقه اللغة: ٦٧ • (٣) ديوان الهذليين: ٣/٥٥ .
(٤) م ن • (٥) م ن: ٣/٢ .

وجد لفظة (انبوب) التي قال عنها صاحب اللسان : " انبوب الجبل طريق فيه " هذلية
وانشد هذا البيت وفسره فقال : " الانبوب : طريقة نادرة في الجبل ، وخصر : بارد ، قرنامر :
رامس الجبل " (١) .

وقال صخر الغي :

فنادى أخاه ثم طارَ بشفرة * إليه اجترارَ الفعفي المناهب (٢)
الفعفي : الخفيف : يقول : حين رأى أخاه صاحبه ، ثم ظهر يجتزز " (٣) . وورد في اللسان
مادة (فعفح) ان الفعفأتي هو الجزار ، هذلية ، وانشد هذا البيت (٤) .

وقال المتنخل واصفا السحاب :

حارَ وعقَّتْ منزلةَ الريحِ وان قار به العرض ولم يشمل (٥)
حار : يريد تحير وتردد ، وعقت : شقت الريح السحاب . وانقار يقول : انقطعت منه
قطعة من عرضه ، وهي لحة لهم ، ومنه قولهم : قور الاديم اذا قطعه . وقوله : ولم يشمل ،
اي لم تصبه شمال فيذهب كله ، يقول هو يعطر على حاله (٦) .

وقال ابو ذؤيب :

صَحَبَ الشوارب لا يزال كأنَّه * عبدُ لآلِ أبي ربيعة مسبح (٧)
قال ابن فارس : " فقوله : مسبح مفسر حتى الان تفسيراً شافياً " وكان قد اشار الى
ان علماء اللغة " لا يكاد احد منهم يخبر عن حقيقة ماخوف فيه بل يسلك طريق الاحتمال
والامكان " (٨) . وهذا المثال وغيره دليل ابن فارس على ان الذي انتهى اليه من كلام
العرب هو الاقل بالنسبة للكثرة الضائعة منه . وجاء في معجم لغات القبائل انه
" يقال قد (إسبع) عبدك على الناس : اي اهملته : وكذلك هو في لغة هذيل كانه
خلا فصار سبعا ، وفي لغة غيرهم من العرب " مسبح " دعي " (٩) .

-
- (١) اللسان : مادة (بسب) .
(٢) ديوان الهذليين : ٥٥ / ٢ .
(٣) م . ن .
(٤) اللسان : مادة (فعفح) .
(٥) ٦٨ / ٢ ديوان الهذليين : ٨ / ٢ .
(٦) م . ن : ٤ / ١ .
(٨) الصاحبى في فقه اللغة : ٦٩ .
(٩) معجم لغات القبائل : ١٣٤ .

وقال ابو ذؤيب ايضا :

لقد لاقى المطيَّ بجانب عفرٍ * حديث - لو عجت له - عَجِبٌ (١)

" قال ابو سعيد : المراد بالمطي هنا الرفاق في السفر ، الواحد مطو بكسر اوله وسكون ثانيه او مطا بفتح الميم وهي هذلية " (٢) .

وفي لغة هذيل (الثواب) بمعنى اخر قال ابو جنديب :

ألا أبغنا سعد بن ليث و جندعا * وكلبا أثيبوا لمن غير المكدر (٣)

قال ابو سعيد : اثيبوا من الثواب وهو الشكر بلغة هذيل " (٤) .

وتسمي هذيل الاسد (السرحان) قال ابو المثلم يرثي صخرًا :

هَبَّاطُ أودية ، حَمَّالُ أودية * شَهَادُ أندية ، سَرَّحَانُ فتيان (٥)

" قال ابو سعيد : السرحان في كلام هذيل الاسد ، وفي كلام غيرهم الذئب " (٦)

كما تسمي هذيل (الاسد) (السيد) * قال حذيفة بن اصر :

بنو الحرب أضعنا بها مقطرة * فمن يلق منا يلق سيد مَدَرَب (٧)

وذكر ابو سعيد ان السيد في كلام هذيل الاسد (٨) .

وتسمي هذيل (النمر) ب (السبتي) قال ابو المثلم :

يا صخر ثم استقى ثم استمر كما * يمشي السبتي سروب ظهره خضيل (٩)

وقال صخر الغي :

وما وردت على زورة * كمشي السبتي يراح الشفيسا (١٠)

السبتي النمر ، وهو من اسمائه ثم صار كل جرى الصور بعد ذلك سبتي (١١) . وقال

صاحب اللسان السبتي الجري من كل شي * هذلية (١٢) .

وقال ابن دريد ان (الهكر) عند هذيل هو (العجب) ، وقال ابو سعيد هو اشد العجب (١٣)

(١) ديوان الهذليين : ١ / ٩٢ .

(٢) م : ٣ / ٩١ .

(٣) م : ٢ / ٢٤٠ . وينظر : ج ٢ ، ص ٢٥ ، ب ٢ .

(٤) ديوان الهذليين : ٣ / ٢٥ .

(٥) م : ٢ / ٢٣٤ .

(٦) م : ٢ / ٧٤ .

(٧) اللسان : مادة (سيد) .

(٨) جمهرة اللغة : ٣ / ٤٨١ .

قال أبو كبير:

فَقَدَّ الشَّبَابَ أَبُوكَ إِلَّا ذَكَرَهُ * فاعجب لذلك فعل دهر واهكسر (١)
فقال صاحب تاج العروس ان (العدى) كغنى الجماعة بلغة هذيل يعدون للقتال (٢)
مالك بن خالد الخناعي:

لَمَّا رَأَيْتَ عَدَى الْقَوْمِ يَسْلُبُهُمْ * طَلَحَ الشَّوَابِجَ وَالظُّرْفَاءَ وَالسَّلْمَ
كَفَّتْ ثَوْسِي لَا أَلْوَى عَلَيَّ أَحَدٍ * اني شئت الفتن كالبكسر يختطم (٣)
وقد مررت هذه اللفظة في شعرهم ، ولعل في السياق الذي جاءت به ما يوحى بمعناها
ويزول عنها الاغراب *

وتتردد في شعرهم ايضا لفظة (شيخ) ومشتقاتها (المشايخ) و (شايع) و (مشيح)
وتعني الجاد الحامل في كلام هذيل ، قال ابو خراش:

وشوط فضاح قد شهدت مشايحا * لأدرك ذحلا أو أشيف على غنم (٤)
شوط فضاح: يقوى: ان سيق فيه رجل افتضح ، والمشايخ: الجاد الحامل في كلام هذيل
وقول اشيف على غنم: اي اشرف على غنيمة (٥).

وكذلك تتردد " لفظة (طرف) التي تعني في لغة الحرب: الفرص الكريمة،
فاستعارته هذيل للكريم من الفتيان * في اشعارهم ايضا.
قال أبو ذؤيب:

يقولوا: قد وجدنا خيرَ طرفٍ * برقية لا يهد ولا يخيب (٦)
الطرف: الفتي الكريم، ويهد: يكسر ورقية: بلد (٧).
وقال ساعدة بن جويه:

هو الظرف لم تحش مطي بثله * ولا أنس مستورا دار خائف (٨)
والظرف في لغة هذيل هو الكريم .. (٩).
ومن هذه الاثلة وغيرها (١٠) نجد ان السياق الذي جاءت فيه لفظة (ظرف)

(١) ديوان الهذليين : ١٠١/٢ .

(٢) تاج العروس : مادة (عدا) .

(٣) ديوان الهذليين : ١٢/٣ .

(٤) م ن : ١٣٠/٢ واللمانج الاخرى: ج ١ ص ١١٦ ب ١ / ج ٢ ص ٢٤٧ ب ١ .

(٥) م ن : ٩٣/١ .

(٦) م ن : ٢٢٣/١ .

(٧) ج ١ ص ١١٤ ب ٤ / ج ٣ ص ١١٠ ب ٣ .

يدل على معناها الذي اراده الشاعر الهذلي فلم تشكل كثيرا على المتلقي على الرغم من استعارة الشاعر للفظه في غير موضعها المعروف عند العرب •

٢- وقد يشتق الشاعر بعض الالفاظ ويولدها او يرتجلها لتلائم حدثه النفسي الذي استدعاها فخابت وغاب معناها عن الاصمعي وغيره من علماء اللغة ، من ذلك لفظه (زخة) في قول صخر الفبي :

فلا تقعدن على زخة * وتضممرفي القلب وجدا وخيفا (١)
 على زخة اي على غيظ قال والكلام للسكري : ولم اسمعه في كلام الشاعر ولا في اشعارهم الا في هذا البيت ، ويقال : زخ في صدره يزخ زخا اذا وقع في صدره وقوله :
 وخيفا جمع الخيفة (٢) .

ولفظه (سحليل) محي قول حبيب الاعلم :
 وتجر مجرمة لها * لحمي الى اجبر حواشب
 سود سحليل كأن جلودهن ثياب رأسب (٣)
 قال السكري : " يريد ان ثياب الرهبان سود ، وسحليل : لينه ، فهذه الضباع واحدها سحليل ، ولا اعرفه بثبت " (٤) . ولم نجد فيما راجعناه من كتب اللغة هذا التفسير للسحليل والذي ذكره السكري ان واحد السحليل سحلال وهي العظام البظون ، ويقال : انه لسحلال البطن اذا كان عظيم البطن ، ثم نقل عن الاصمعي انه لا يحرف السحليل والذي وجد في كتب اللغة ان السحليل الناقة العظيمة الضرع التي ليس في الابل مثلها فتلك ناقة سحليل ، ولم نجد السحليل بالمعنى الذي ذكره هنا (٥) . وقد عدت سنية احمد كلمة (سحليل) من المجهول الذي استعص على ناقد القرن الثاني بل من المجهول التام (٦) ولفظة (مصنتع) في قول ساعدة بن جومية :

مصنتع اعلى الحاجبين مسبل * له وركانه صوف ثعلب (٧)
 " قال الشيخ ابو عمران : لا ادري هل قرأت هذا البيت على ابي بكر بن دريد ام لا ، يعنسي (مصنتع اعلى الحاجبين) " (٨) والظاهر ان السكري حائر في (مصنتع) هذه ينقله حيرة غيره

(٢٠١) م٠ن : ٧٤/٢

(٢٠٣) م٠ن : ٨٠/٢

(٥) اللسان ماده (سحل)

(٦) النقد عند اللغويين في القرن الثاني : ٢٣٥

(٨٠٧) ديوان الهذليين : ٢٢١/٢

من علماء اللغة • ولم نجد في كتب اللغة (مادة صنتع) انه يقال (صنتع) والذي وجدناه الصنتع بضم الصاد والتاء وسكون ما بينهما ، وهو الناتج من الحاجبين ، الصلب الرامر ، العريض الجبهة ويقال ذلك للحمار الوحشي (١) • ولعل هذه اللفظة من اشتقاقات الشاعر الخاصة لمناسبتها المعنى المراد الذي غاب على اللغويين شرحه •

٣- وقد يقصد الشاعر في تخيير شكل اللفظة بالزيادة أو النقصان ، أو القلب أو الابدال في حروف الكلمة لاداء معنى اراده بذاته دون غيره ، وقد تكون لضرورات الوزن ، وبالتالي يشكل معنى اللفظة على المستمع ، وبعض ذلك لغة لهم دون غيرهم • ومن ذلك ما رواه صاحب المخصص " عن ابي زيد الرائد : الذي يرسل في التماس النجعة ، والجمع رواد وفي شعر هذيل : راد - اي رائد " (٢) وجاء بها ابو ذؤيب في قوله :

فبات " بجمع " ثم تمّ الى " منى " * فأصبح راداً يبتغي المزج بالسحل (٣)

وقوله " بجمع " يعني المزدلفة ثم تم الى منى ، واصبح رادا يعني رائدا : طالبا ، يبتغي المزج : يعني العسل ، بالسحل يعني نقد الدراهم ، يقال سحله مائة سوط اي عجل له ذلك " (٤) .

وكذلك لفظة " المر " في قول ابي خراش :

جمعت أمورا ينفذ المر بعضها * من الحلم والمعروف والحسب الضخم (٥)

علق عليها السكري بقوله : المر بلغتهم ، يريد المر يا هذا • يقول : بعض هذه الامور التي فيك تجعل المر ناظدا فكيف كلها ، فقد اجتمعت فيك " (٦) .

ولفظة (بغاضتي) في قول البريق :

أبا معقل لا توطئتك بغاضتي * روم من الافاعي في مرادها الحرم (٧)

علق عليها السكري بقوله : " بغاضتي : بغضي ، ومعناه : لا يحملتك على ان تركب السدى يهلكك كما يهلك الافاعي من وطن روم وسها " (٨) • ولعل في تحويل الصيغة من التذكير الى التانيث بزيادة الالف والتاء يحطي معنى شدة اللفظ وقوته •

(١) اللسان مادة (صنتع) •

(٢) المخصص : ١٣ / ١٥٠ •

(٣) ديوان الهذليين : ٤١ / ١ •

(٤) ديوان الهذليين : ١٥٣ / ٢ •

(٥) م ن : ٦٥ / ٣ •

(٦) شرح اشعار الهذليين : ٣٨٣ / ١ •

ولفظة (جيسار) في قول المتنخل :

كأنما بين لحييم وليتته * من جلبعة الجوع جيار وأزيزز (١)

علق عليها السكري بقوله : " جلبه : أي ازمة ، والجلبعة السنة الجديدة • والجيار : حريخرج من الجوف قال أبو سعيد : أراد بجيار جائرا حول الهمة ، • • " (٢) والأزيزبرد صفار شبيه بالثلج ، وربما حول الشاعر جائر من اسم الفاعل إلى صيغة المبالغة لبيان شدة حر جوفه من الجوع والجهد ، فجائر تعطي معنى الثبات والاعتيادية ، ولكن الشاعر وجدها لا تفي بما يريد ، من معنى أبعد وأقوى فخير من شكلها •

ولفظة (طوقك) في قول أبي ذؤيب :

فقبل تحمّل فوق طوقك أنّها * مطبقة من يأتها لا يضيرها (٣)

علق عليها السكري بقوله : " مطبقة مملوّة • طوقك ، يقول طاقتك " (٤) ولعل في (طوقك) قوة متانية من تجاور الطاء المطبقة والواو تزيد من الثقل أو الحمل على كاهل ذلك الرجل بينما لو استعمل غيرها لما حصل على هذا المعنى • ولربما كان لاستقامة وزن البيت داخل في ذلك • كما نجد في غير هذه الالفاظ أن الهذلي غير من شكلها لاداء معان مصينة قصد لها أو كانت الضرورة تحم فيعمد إلى هذا التخيير • فجدّه حول الجانب إلى جنب وتضائل إلى تضال (٦) وهائر إلى هار (٧) ، وتواجهنا إلى تجهنا (٨) ، وسائر السس سارها (٩) ، وهذه التخيرات وان تشكل على المثلي فأنها دلت على أن الهذلي طوع اللغة لمقتضياته الشعرية وهذا باب جوز له ، كما أسهم في توسيع نطاق اللغة بهذه التخيرات •

٤- وبعض الالفاظ الخريبة يتخيرها الشاعر دون غيرها لسبب رآه ، ولم يتحر السكري ولا غيره من علماء اللغة عنها ، بالرغم من وجود البديل ، إلا وضح والاسهل لها وتناسبه في الوزن أيضا • من ذلك لفظة (يعانش) في قول أبي خراش :

إذا لاتاه كل شاك سلاحه * يعانش يوم الباس ساعده جدل (١٠)

(٢٠١) ديوان الهذليين : ١٦/٢ •

(٤٤٣) م : ١٥٤/١ •

(٥) ج١ ، ص ٢٤١ ب ١ • (٦) ج ٢ ، ص ١٥١ ب ٤ •

(٧) ج ٢ ، ص ١٥٥ ب ٢ • (٨) ج ٢ ، ص ٦٧ ب ٢ •

(٩) ج ١ ، ص ٢٤ ب ١ •

(١٠) ديوان الهذليين : ١٦٥/٢ •

(١) قال السكري: قول: كل شاك سلاحه: ذو شوكة * يعانق يعانق، جدل: مجدولة" ولعل ابا خراش لم يالف سوى القوة والخشونة التي اخذها من بيئته وصلكته فيها، فكان من الطبيعي ان تأتي الفاظه قوية خشنة تلمسها في اصوات الفاظه الغليظة، فضلا عن (يعانق) بجرم حروفها وموقعها في السياق اقوى من دلالة (يعانق) التي تعطي معنى الارتخاء لا القوة * ونلاحظ تجنيس الشاعر لحرف الشين في شاك ويعانق قد اعطى صورة الاشتباك والتقاتل، لذلك اثرها الشاعر فيما احسب على (يعانق) * وقد وردت (عناش) ايضا في قول ساعدة بن جوبة:

عناشٌ عدوٌ لا يزال مشمرا * برجل إذا ما الحربُ شَبَّ سعيهما (٢)
ولا يخفى ايضا اثر التجانس في شين عناش و (شمر) في اداء معنى القوة في منازلته
الاعداء *

ومن ذلك ايضا لفظة (نشيت) التي تعني (شممت) في قول ابي خراش:
فنشيت ریح الموت من تلقائهم * فكرمت كل مهتد قضا ب (٣)
وكان باسكانه ان يقول (شممت) ولكنه اثر نشيت لان في صوت الشين ومد الياء بطول معين في (نشيت) يعطي معنى عمق شهيق ابي خراش مع قوة حدسه من اقترباب موته بسيف اعدائه * وهذا ما لم تعطه (شممت) لو حلت محلها *

ويذكر هذا الامر بما نعت به ابن الاثير لفظة (جحيشا) في قول تابط شرا:
يظل بمومة ويمسي بخيرها * جحيشا ويعروى ظهور المهالك (٤)
اذ قال: " فان لفظة (جحيش) من الالفاظ المنكرة القبيحة، وبالله العجب اليمن انها بمعنى (فزيد) وفزيد لفظة حسنة رائعة، ولو وضعت في هذا البيت موضع (جحيش) لما اختلف شيء من وزنه" (٥) وهذا صحيح ولكنه يخل بالمعنى الذي يريده تابط شرا " لان اللفظ الذي استعمله اكثر غرابة واقوى جشه فهو اكبر ملامة لمعناه" (٦).
وهذا ما لم يلتفت اليه ابن الاثير *
والشاعر بعد ذلك يرى ما لا يراه الناقد في اختياره لافاظه، فدرجة احساس الشاعر

(١) ديوان الهذليين: ١٦٥/٢ *

(٢) م: ٢١٥/٢ *

(٣) م: ١٦٨/٢ *

(٤) شعر تابط شرا: ١١٦ *

(٥) المثل السائر: ق/١٨١ *

(٦) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٨١/١ *

بها ادق واعمق من احسان الناقد بها • فلاغرابسة ان نجد استهجان الناقد بعض الالفاظ التي يستعملها الشاعر ، ولم يتبين لهم مقصده حينما اثر هذه اللفظة القبيحة في نظرهم على بدائلها •

وقال ساعده بن جومية :

بأصريق بأسٍ من خليلٍ ثميمةٍ * وأمضى إذا ما أفلط القائم اليدُ (١)

فسر صاحب اللسان مادة (فلط) الافلاط بالافلات ، قال : افلطني الرجل افلاطاً مثل افلطني افلاتاً ، وقيل لغة في افلطني تميمة قبيحة ، وقد استعملها ساعدة بن جومية فقال : وانشد هذا البيت ، ثم قال : اراد افلت القائم اليد - اى يرفع القائم ونصب اليد فقلب ، على انه قد ورد في هذه المادة ايضا ان افلط بمعنى (فجاه) وذكر انها هذلية (٢) • ويسد وان الشاعر استعمل هذه اللفظة التميمية لان قبيلة تميم يخلب عليها البدوة والبدو يميلون في نطقهم الى الحروف المفخمة لان لها رنة قوية فسي الاذان مما يلائم طباع البدو وخشونتهم ولا شك ان الطاء في مثالنا حرف مطبق نظيره التاء فاختصت الحروف المطبقة باللسان البدوي ومما يرجح ذلك ان سيبويه " ينسب صيغة قحطط برحك ، وحصل يريد حصت وفحصت الى تميم " كما ارجح ان هذا الهذلي وان كان من القبائل التي يخلب عليها التحضر ، متأثرة بالبرائة ولا سيما وان لهجات الهذليين متأثرة بمجموعة اللهجات الشرقية • وبيت ابن جومية السابق لا يمكن ان نخرجه على ان هناك ضرورة شعرية اقتضته ان ينطق بالطاء بدل التاء لان الميزان الشعري قائم في كلا النطقين بالطاء والطاء (٤) • ويدوان ساعدة قد آثر افلط على افلت لان للطاء رنة هخمية تلائم طبعه البدوي فقط وانما لان في الطاء وصوتها المفخم دلالة القوة والرجولة التي ناسبت انفعال الشاعر حيث اراد ان يكسب مرثية قوة مسك السيف ومضام العزيمة ، فعزف عن التاء ذات الصوت المهموم (٥) الذي يعطي معنى الارتخاء والتي لا تتناسب وصفة الرجولة والقوة التي اضفاها على مرثيته •

(١) ديوان الهذليين : (١) / ٢٤٠ •

(٢) اللسان مادة (فلط) •

(٣) اللهجات العربية في التراث : ٤٠ •

(٤) م : ٦٨ •

(٥) الاصوات اللغوية : ٦١ •

٥- وقد وردت بعض الابيات في الديوان متضمنة الفاظا غريبة بمعانيها :
وايضا يجرم حروفها الوعر المتاتي من قرب مخارج حروفها ، ولربما قصد الشاعر اليها
بقصد الاداء معنى استشعره بها نحاول ان نتبينه قدر المستطاع من ذلك قول جنوب في
رثاء اخيها :

الطاعن الطعنة النجلاء يتبعها * متعنجر من دماء الجوف اثعوب (١)

وفي رواية (من نجيع الجوف اثعوب) وشرحه السكري فقال : " النجلاء الواسعة ، والمتعنجر
السائل الذي يتصبب ، والنجيع الدم . واثعوب ، ينثعب (اي ينسكب) ، قال
ويروي " اسكوب " واسكوب من السكب اي المنسكب " (٢) واجد في رواية البيت (من نجيع
الجوف اثعوب) اوفق من رواية الديوان من ناحية الالفاظ المبدلة هي بنفس المعنى
ولكنها اقرب الى طبيعة لغة شعر الهذليين القوية المفخمة . فضلا عن تجانس صوت
الجيم في (نجيع) مع ما قبلها (متعنجر) وما بعد ها (الجوف) اذ اعطى هذا التجانس
قوة تفجر الدم مع قوة الضربة التي اوحتها اصوات الطاء والعين في الفاظ الشطر
الاول . فجاءت (متعنجر) بالرغم من فخامة جرسها وغلظته ليعبر عن معنى لم يكن لو
ابدلت بخيرها .

ومن ذلك ايضا لفظة (مشمخرة) التي تعني هضبة طويلة في السماء ذاهبة في

قول ساعدة بن جؤية :

رأى عارضا يهوى الى مشمخرة * قد احجم عنها كل شئ يرومها (٣)

كما تردت هذه اللفظة او مشتقاتها في غير هذا الموضع من الديوان (٤) . وهي بجرم حروفها
ووعورتها . قد اعطت معنى توحش المكان وغلظته ووعورته ، فحاكت بجرسها واقع حال هذه
الارض التي لا يسكنها الا الحيوان الذي وجد فيها مامنا من الصيادين .

ولفظة (تتمجموا) في قول ابي العيال :

من ابي العيال ابي هذيل فاعرفوا * قولي ولا تتمجموا ما ارسل (٥)

ولعل في (التجمع) اشارة الى تكلف عدم استبانة رسالة الشاعر التي ارسلها الى بلاط

(١) ديوان الهذليين : ٣ / ١٢٥ .

(٢) شرح اشعار الهذليين : ٥٨٠ / < .

(٣) ديوان الهذليين : ١ / ٢٠٩ .

(٤) م : ن : ج ١ ، ص ١٩٤ ب ١ ، ج ٣ ، ص ٢ ب ١ .

(٥) م : ن : ٢ / ٢٥٢ .

الخلافة الاموية لطلب العون منهم ، و تنبيههم على عدم الاستهانة بها والتراخي في فهم مضمونها واداءه اللازم للاغائة^(١) . وهذا ما حدثه اصوات الحروف المتشكلة بشكل ممج .

ولفظة (عفشيل) في قول ساعدة بن جومية :

كمشي الأقبل الساري عليها * عفاً كالعبامة عفشيل^(٢)

و " العفشيل : الجافي * ويقال : ثوب عفشيل اي جاف ثقيل وقال : يقول تمشي يصف الضبع - كمشي الا قبل الذي يسير بالليل فكانه يتلفت يد ير عينيه^(٣) . و اي جفاً تصوره هذه الحروف باصواتها و اي ثقل تنقله الى السامع ، وحتى لو لم نعلم معناها لشعرنا بثقلها وجفائها من نطقنا لها وهن شكلها .

ومن الابيات التي وجدها علماء اللغة مبهمة بل ومغرقة في غرابتها قول المتنخل : في طائيته التي اختارها ابو زيد القرشي ضمن جمهرته وجعلها من المنتقيات^(٤) ، والتي قيل عنها انها احسن ما قيل في الطاء قافية :^(٥)

خواط في الجفير مخويات * نسينَ ظهارَ أصحَرَ كالخياط^(٦)

قال السكري : " لا يعرفه الزيادة ولا الرياشي * قال ابو العباس ، رواه ابو عمر الشيباني الخياط زق زيت اي كانه وعاء للزيت ، فربما شق فجعل مثل القرو^(٧) " ولم نجد في كتب اللغة التي بين ايدينا الخياط بهذا المعنى الذي ذكره السكري هنا ، والذي وجدناه ان الخياط ما يخاط به ، ولم يفسر الشارح اي السكري بقية الفاظ البيت . وكذلك لم نجد لقوله : " مخويات " معنى يناسب سياق البيت فيما راجعناه من كتب اللغة . ولعل المتنخل اراد ان يعطي بـ : من الفاظه هذه والتي لم يعرفها علماء اللغة ولم تزودنا المعاجم اللغوية بـ : ~~أهل~~ ~~أراد~~ ~~معنى~~ الصلابنة والقوة للصلابة وانها ترهب وتثيف بهيئتها التي صنعت بهاء اعداه المتربصين له في كل وقت ومكان ، وهذا المعنى نحسه من توالي اصوات الحروف المفخمة والمتشكلة يتقصد لاداء هذا المعنى . فمن اول صوت

(١) ينظر : القصيدة كاملة في الديوان : ٥٢ / ٢ .

(٢) م : ٢١٦ / ١ .

(٤) جمهرة اشعار الحرب : ١١٨

(٥) الشعر والشعراء : ٦٥٩ / ٢ .

(٦) ديوان المهذليين : ٢٨ / ٢ .

وهو الخاء مع الواو والالف الممدودة والطاء النوننة الكسرة، وفي مد الياء في (جفير)، ومد الالف في (مخويات) مع صوت مقطع الخاء والواو المشددة فيها نشعر بتصاعد الخوف في نفوسنا •

ومن الابيات المغلقة ايضا مقاله حبيب الاعلم :

تشايخ وسط ذور $\text{ك}^{\text{مقبئنا}} * \text{لتحسب}^{\text{سيداً ضبعاً تبول}}^{\text{١}}$
عشزرة جواعرها ثمان $* \text{فويق}^{\text{زماها وشم}^{\text{حبول}}^{\text{٢}}$
تراها الضبع اعظمهن رأساً $* \text{جراهمة}^{\text{لها جرة وثيل}}^{\text{(١)}}$

فهذه الالفاظ اقرب الى الطلاسم اللفظية المستغلة (٢)، وهذا الحكم يصدق لو اقتطعنا هذه الابيات من المقطوعة التي قالها الشاعر اجمالاً • ولكن حالما نرجع الى البيتين اللذين يسبقان هذه الابيات فاننا نجد الداعي الذي اثار الشاعر ليقول مقطوعته وهذا شيء مهم، فطبيعة الانفعال الذي اثار الشاعر يستدعي الالفاظ دون الالفاظ آخر • قال حبيب :

أبى الله ينذر بالسعد $* \text{رمي}^{\text{إن كان يصدق مايقول}}^{\text{٣}}$
متى ماتلقني ومعني ساهي $* \text{تلقى}^{\text{الموت ليس له عديل}}^{\text{(٢)}}$
اذ نلحظ فيها توعداً وتوعيداً فهو غضب الشاعر من الذي اهدر دمه وتوعده القتل، وهي ابيات واضحة بعيدة عن التعقيد والخموض والاشكال ثم تاتي الابيات التي هي محل الشاهد وبحقها بيتين لينهي مقطوعته :

وان السيد المعالمون منا $* \text{يجود}^{\text{بما يضمن به البخيل}}^{\text{٤}}$
وان سيادة الأقوام فاعلم $* \text{لها}^{\text{صعداء}^{\text{مطلعها طويل}}^{\text{(٤)}}$
وهي واضحة الالفاظ ليس فيها اغراب او غموض، فما الذي دعا الشاعر لياتي بتلك الابيات ذات الالفاظ الوعرة والثقيلة باصواتها على السمع ويدخلها مع هذه الابيات

(١) م ن : ٨٦/٢ • المشايحة : دعاء الابل، وهو الشياح • والمقبئ : المجتمع، السذود : مابين الثلاثة الى العشرة من الابل • العشزرة : الخليطة • جواعرها ثمان : يقول : ان للضبع في دبرها خروفاً عدة • الزماع جمع زعدة : شعرات مجتمعة مثل الزيتون • وشم : خطوط • الجراهمة : عظمة الراس • وحررة يعني حراً يريد انها خنثى • والثيل : جراب قضيب البعير •

(٢) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٣١٣ •

(٣) ديوان المهذليين : ٨٥/٢ •

(٤) م ن : ٨٧/٢ •

الواضحة لو لم يكن من ورائها غاية ما • ونحسب ان الشاعر قد جِلِّ بالفاظه تلك والتي يتعثر بها اللسان ، وينفر من سماعها ليعطي معنى السخرية والاستهزاء من الذي توعد ه بالقتل ، وهذا واقع لا محاله ، فما الذي تنتظره من شخص توعدك القتل وهو ذلك شجاعة واقدام ومراسا في الحرب الا ان تستهزأ به وتسخر منه ومن وعيده ، وهذا ماتخبرنا به الابيات الحكيمية الموجهة للذي توعد ه • وماستشفه من خلف كواليمس الكلمات الموعرة عند ما نراجع دالاتها المعجمية •

ومن الاستعراض المتقدم لهذا البحث نجد مايلي :

١- ادت عزلة المهذليين مكائيا وابتعادهم عن مراكز التجضر الى نقاء لغتهم وخلوصها في الغالب من الدخيل ، الامر الذي كان داعية الى عد هذيل من القبائل الفصيحة ولبن لغتها مما تنزل عليه القران الكريم ، لذا جاء رصيدهم من الاستشهاد باشعارهم في كتب اللغة ومعاجمها متضخما كبيرا •

٢- اسهم المهذليون في توسيع اللغة بما اشتقوا من الفاظ ومما ابتدعوا من صيغ وبما طوروا من دالات ، وان كان فيما فعلوه اغراب وقف عند ه اللغويون القدامى شارحين ومفصلين اوناكرين مستخريين •

٣- انحسرت بعض معاني الالفاظ التي استعملها المهذليون في بيئتهم ، فانخلق معادها او كاد على من كان خارجها ، ولعل اثر اللهجات لم يزل يحوم بالرغم من توحيد قبائل الجزيرة في لغة واحدة •

٤- لقد حاكت كثير من الالفاظ الغربية بيئة المهذليين الخشنة الجافة فجاءت الفاظهم معبرة بصدق علمها وكاشفة عن مدى تاثرهم بها •

٥- ادى الحذف او الزيادة او التخيير في شكل الالفاظ الى تغيير في بنيتها الصوتية وبالتالي بنيتها الدلالية وغياب ذلك على المتلقي واغرابه ، الامر الذي يرجع الى احتكام الوزن او القافية ، او لمعنى تقصده الشاعر ، او لاستعمال لهجي غير متعارف عليه خارج حدود مجتمع الشاعر •

٦- حاكى المهذليون شانهم شان جميع الشعراء القدامى اصوات اللغة الطبيعية ومجروا عن مضامين افكارهم بتلك الوسيلة الصوتية ، الا ان صعوبة اللغة وموت الكثير من الفاظها وتراكيبها ، وفقدان الكثير من ضلالها الفكرية وبراءتها العاطفية التي سمعها اهلها في ذلك العصر ، جعلت من الصعوبة البالغة استبصار تلك الضلال وتبينها •

٧- كانت لغة المهذليين وليس فقط لغة الصعاليك منهم - أقرب الى فطرة اللغة العربية وصدق تمثيلها • ولذلك لم يجد النقاد القدامى فيها من العنت والتكلف وابتعدوا عن طبيعتها وواقعياتها التي نشأت فيها ، بل نعتوا غريبهم بعكس ذلك • وهذا الامر يعد سلبية الغرابة عن شعرهم لمن يعد الغرابة مضررة بالفصاحة ومشوهة لجمال اشعاره •

الفصل الثاني

الصياغة

— المصياغة —

— ١ —

اللغة مادة خام يشكّلها الشاعر كيفما يشاء ليعبر عن انفعالاته النفسية المختلفة، على أنه يفترق بصياغته للغة عن أطارها العادي في الحديث اليومي، إذ يخرجها إلى حيز الأبداع والخلود •

وتعددت الأساليب المصياغية بتنوع أحاسيس الشاعر والهدف الذي يرمي إليه من إيثار هذا الأسلوب على غيره، ومن هنا كان التباين في أساليب المصياغة ليس من شاعر لآخر فحسب وإنما تتباين عند الشاعر نفسه، إذ تتحكم درجة الاحساس، والانفعال الشعوري ساعة الأبداع القولي بمدى ذلك الإيثار • فاختلف الشعراء — والهدن ليون منهم — وتباينوا في أساليبهم المصياغية تبعاً لذلك •

على أننا لا ننكر طبيعة الشعر البدوي التي تميل إلى التشابه أكثر مما تميل إلى التباين لأسباب تكمن في البيئة المتشابهة التي عاشها الشعراء القدامى والتي خلقت مواقف متشابهة، وأحاساسات كادت تكون متشابهة، وتكمن أيضاً في الموروث اللغوي لوسائل التعبير من مفردات وتعبيرات سابقة، الأمر الذي انعكس على محدودية الأبداع والخروج من التقليد الأدبي المتوارث^(١) • ولكن هذا لا يلغي التباين وسببه — كما أشرنا له — بيد أنه يغرينا في اقتناص سمات أسلوبية مصياغية مشتركة تجمع الهدنيين، لأنهم أكثر تخصصاً من تلك الطبيعة العامة للشعر البدوي لأسباب تكمن في البيئة وأسلوب عيشهم فيها وتفاعلهم معها •

ومن هذا المنطلق سنحرض في هذا الفصل لأهم وأكثر الأساليب شيوعاً في الديوان والتي شكّلت بتظايرها وحضورها سمات الشعر الهذلي وخصائصه الفنية التي أمتاز بها وأفترق من غيره، وشكل بؤرة لا يمكن لدارس الأدب القديم إلا أن يلتفت إليها ويوليها عنايته من الدرر، والمحميص، كما التفت نقادنا القدامى لبعض منها كما سيأتي ذكره في ثنايا الفصل •

ولا يمكن إهمال الإشارة إلى أنّ الأساليب المصياغية التي سيعرضها الفصل ليست ببعيدة عن سمّي الوضوح والغرابية التي عرضها الفصل الأول بل هي متداخلة فيه ومعها مؤثرة في قوته وإحياؤه سلباً أو إيجاباً وهي لذلك امتداد طبيعي له •

(١) ينظر: الشعراء نقاداً: ١١٨، ١١٩ •

وأول ما نبدا الحديث عنه أسلوب الشرط ، إذ يطالعنا بوفرة حضوره ، وتنوع أنماطه بين دفتي الديوان مع تعدد أدواته الشرطية بتعدد الوظائف التي تؤديها • ولعل الهذلي قد وجد في هذا الأسلوب ما يصرف شتى انفعالاته العاطفية ، إذ كان قادر على امتصاصها والتعبير عنها ، فضلا عما يدره الشرط بأدواته من خلق صور شعرية حققت بتعاقبها وتشكلها عنصر المفاجأة والترقب ، وحققت أيضا التوازن النفسي لدى المتلقي • إذ إن جملة الشرط تبقى ذهن المتلقي متحفزا لحين مجي الجواب الذي يتأخر عادة وعند ذلك تتوازن كفتها الشرط فتكتمل معه الصورة التي رسمها الشاعر به ، فيحدث ذلك التوازن النفسي في ذهن المتلقي •

ولعل من أكثر الأدوات الشرطية استعمالا عند الهذليين (إذا) والأصل فيها " أن تكون للمقطع بحصوله وللكثير الوقع " (١) ، وقد ارتبطت أكثر من الأدوات الشرطية الأخر بتجارب الهذلي الشعرية • وغالبا ما تقع في الصدارة وحدها أو تكون مسبوقة ب (الفاء) أو ب (الواو) أو تليها (ما) الزائدة ، ولربما تصدرت الشرط الأول من البيت ، وتصدرت أيضا شطره الثاني متتابعة بعطف على الأول ، فيخيل هذا على ترافد الصور وانثيالها وتلاحقها ، مع أحداث اثر ايقاعي متزن بتوزيع الأدوات على شطري البيت • قال ساعدة بن جؤية :

فإذا تحومني جانب يرعونه * وإذا يجي نذيره لم يهريوا (٢)
فالشاعر يرسم صورتين ، الأولى خوف الناس من النزول بمكان مانزل القوم ، والثانية أنهم إذا نبثوا بشر لا يهريون ، فتضافرت الصورة الأولى مع الثانية لتدل على رهبة الناس من أولئك القوم وشدة مضاء عزيمتهم وناسهم بالقتال •
وقال أبو كبير :

فإذا دعاني داعيان تأييدا * وإذا أحاول شوكتي لم أبصر (٣)
فالشاعر يرسم لنفسه صورة الرجل المسن الذي لا يسمع ولا يرى ، فهو إذا دعى لم يسمع صوت من يدعوه ، وإذا دخلت في رجله شوكة فإنه لا يبصرها ، فحققت الصورة الأولى مع الثانية دلالة الهرم والعجز حتى فقدان الحواس •
أما تصدر (إذا) الأبيات فهو يشكل النسبة الغالبة في الديوان • من ذلك قول أبي ذؤيب :

(١) مجالي النحو: ٤/٤٥٠ •

(٢) ديوان الهذليين: ١/١٨٤ •

(٣) م: ١٠١/٢ •

إِذَا نَزَلَتْ سَرَاةً بَنِي عَرِيٍّ * فَسَلِّمْ كَيْفَ مَاصِعِهِمْ حَبِيبٌ (١)

وقول أبي خراش:

إِذَا هِيَ مَهْنَتٌ لِلْمَهْوَى حَنَّ جَوْفِهَا * كَجَوْفِ الْبَعِيرِ قَلْبِهَا غَيْرَ ذِي عِزْمٍ (٢)

وقول أبي العيال:

فَإِذَا الْجَوَادُ وَنَى وَأَخْلَفَ مَنْسَرَا * ضَمْرًا فَلَا تَتَوَقَّنْ لَهُ بَيِّقِينَ (٣)

وقول أبي جندب:

إِذَا مَعَشَرِيَوْمَا بَخُونِي بِخَيْتِهِمْ * بِمَسْقَطَةِ الْأَحْبَالِ فَقَمَا قَنْطَرِ
إِذَا ادْرَكَتْ أَوْلَاهُمْ أَخْرِيَاتِهِمْ * حَنُوتٌ لَهُمْ بِالسُّدْرِ رِيٌّ الْمَوْتَرِ (٤)

وقد دلت هذه النماذج وغيرها^(٥) على بيان الحال والوصف، وقد توشحت تلك

الآيات بانفعالات متنوعة كالخضب والتهديد والوعيد، واطهار القوة والباس، أما تصدر

(إذا) مع (ما) الزائدة فهو أقل منه ..

قال خالد بن زهير:

إِذَا مَارَيْتَ نِسْوَةً عِنْدَ سُوْتَةٍ * فَإِنَّ نِسَاءَ مَعْقِلٍ أُخَوَاتُهَا (٦)

وقال المعطل:

إِذَا مَا جَلَسْنَا لَا تَزَالُ تَزُورُنَا * سَلِيمٌ لَدَى أَبِياتِنَا وَهَوَازِنُ (٧)

ومع أفادة (ما) التوكيد فيما يذهب إليه الشاعر فأنها قد دلت في بعض منها على الإبهام

(١) ديوان المهذليين : ١/٩٣٠

(٢) م ن : ٢/١٢٦

(٣) م ن : ٢/٢٥٩

(٤) م ن : ٣/٩٣٠ (٥) ينظر النماذج في الديوان :

ج ١، ص ٣ ب ١ / ج ١، ص ٢٨ ب ٢٠ / ج ١، ص ٤٣ ب ٣ / ج ١، ص ٥٢ ب ١ / ج ١، ص ٧٦ ب ١

ج ١، ص ٨٦ ب ٣ / ج ١، ص ٩٨ ب ٤ / ج ١، ص ١٣٩ ب ١ / ج ١، ص ١٩١ ب ١ / ج ١، ص ٢٢١

ب ٣ / ج ١، ص ٢٧٢ ب ٢ / ج ٢، ص ٣٠ ب ٢ / ج ٢، ص ٩٩ ب ٣ / ج ٢، ص ١٣٠ ب ٤ / ج ٢،

ص ١٥١ ب ٢ / ج ٢، ص ١٦٦ ب ٣ / ج ٢، ص ١٩٦ ب ٣ / ج ٢، ص ٢٠٤ ب ٣ / ج ٢، ص ٢٥٧ ب ١

ج ٢، ص ٢٤٩ ب ١ / ج ٢، ص ٢٥٨ ب ٣ / ج ٣، ص ٦٤ ب ٥ / ج ٣، ص ٧١ ب ٦ / ج ٣، ص ٧٢

ب ٣ / ج ٣، ص ٨٠ ب ١ / ج ٣، ص ٨٤ ب ٣

(٦) م ن : ١/١٦٢

(٧) م ن : ٣/٤٦

والعموم (١) الذي ينسجم من انفعال الشاعر وغايته من وراء ذلك كما في النموذج الاول •
وربما تصدرت (اذا) او (اذا ما) الشطر الثاني من البيت ، وقد يتقدم جوابها على
فعلها ، الامر الذي يدفع بالمتلقي الى اعادة ترتيب الصورة الشرطية - ان صح التعبير -
ليحصل من وراء ذلك على لذة الاكتشاف بالاعادة •
قال ابو ذؤيب :

لا تأمنن زباليا بدمتيم * إذا تقنّع ثوبَ الغدر وأتزرا (٢)

وقال حذيفة بن اسر :

نشأنا بني حرب تربت صفارنا * إذا هي تمرى بالسواعد كرت
ونحمل في الأبطال بيضا صوارما * إذا هي صابت بالطوائف ترت (٣)

وقال ابو خراش :

وليلة دجن من جمادى سريتها * إذا ما استهلكت وهي ساجية تهى (٤)

وقال المعطل :

تبين صلاة الحرب مئا ومهم * إذا ما التقينا والمسالم يادن (٥)

ولا ينكر ما لتصدر الاداة الشرطية من حسن ايقاعي ، ان كانت اشبه بمحطة استراحة
مشحونة بالتوقع والاثارة التي يخلقها الشرط بتعاقب جملتيه او تقدم جملة الجواب على
الشرط ، ونلمس ذلك ايضا في تداخل (اذا) او (اذا ما) في نسج البيت •
قال ابو العيال :

يمشي اذا يمشي ببطن جائح * صفر ووجه ساهم مرمون (٦)

وقالت جنوب :

أطعمت فيها على جوع ومسغبة * شحم العشار اذا ما قام باغيها (٧)

وقال المتخزل :

(١) ينظر: معاني النحو : ٤/٤٧٢ ، ٤٧٤ •

(٢) ديوان الهذليين : ١/٤٤ •

(٣) ديوان الهذليين : ٣/٢٩ •

(٤) م ن : ٢/١٣٠ •

(٥) م ن : ٣/٤٧ •

(٦) م ن : ٢/٢٦٧ •

(٧) م ن : ٣/١٢٦ •

غرُّ الثنايا كالأقاحي إذا * نورٌ صبحِ المطرِ المُجالي (١)

وقد يفاجئنا الشاعر بتلاحق الصور وانثيالها وتعانقها متخذاً من تصرير الادة (اذا) او (اذا ما) اوتد اخلها في نسيج البيت او كلاًهما * اداة لرسم الصورة لتستوعب المشهد الداخل ضمن حساسية الشعور عنده ولتستكمل تلوين ابعادها واخراجها بشكل يشهد المتلقي ويزيد انتباهه • نجد ذلك في وصف ابي كبير لتابط شرا ان يقول :

فإذا طرحت له الحصاة رأيتَهُ * ينزو لوقعتها طمور الأخيـل
وإذا رميت له الفجاج رأيتَهُ * ينضو مخارمها هوي الأجدل
وإذا نظرت الى أسرة وجههم * برقت كبرق العارض المتهايل
وإذا يهبت من المنام رأيتَهُ * كرتوب كعب الساق ليمر بزمل (٢)

لقد واشج الشعراء بين اسلوب الشرط والتشبيه في اخراج الصورة التي رسمها لتابط شرا، والتي اوضحت اعجابه بسرعته وخفة حركته ، ويقظته وشجاعته في الحرب والقتال • وقال ابو العيال في رثاء ابن عمه :

ولا زميلة عرد يـددة * رعش إذا ركبوا
ولا بكها مـسقة برم * إذا ما اشتدت الحقب
ولا حصـر بـخطبتهم * إذا ما عزت الخطب (٣)

(١) م٠ن : ٥ / ٢ وتضاف النماذج :

جاء ص ٢ ، ب ٢ / جاء ص ٢٦ ، ب ٣ / جاء ص ٢٧ ، ب ٣ / جاء ص ٣٦ ، ب ١ / جاء ص ٥٠ ، ب ١
جاء ص ٦٢ ، ب ٢ / جاء ص ٧٥ ، ب ١ / جاء ص ٩٨ ، ب ١ / جاء ص ١١٦ ، ب ٥ / جاء ص ١٢١ ، ب ٢ / جاء ص ١١١ ، ب ١ / جاء ص ٢٣١ ، ب ٣ / جاء ص ٢٤١ ، ب ٢ / جاء ص ٢٤٢ ، ب ١ / ج ٢
ص ٢١ ، ب ٣ / جاء ص ٣٤ ، ب ١ / جاء ص ٦٣ ، ب ٢ / جاء ص ٩٤ ، ب ٥ / جاء ص ١٢٧ ، ب ٢ / جاء ص ١٦٠ ، ب ٢ / جاء ص ١٨٥ ، ب ٣ / جاء ص ٩٦ ، ب ٢ / جاء ص ٢٠٠ ، ب ٢ / جاء ص ٢٢١ ، ب ٢
جاء ص ٢٢٨ ، ب ٤ / جاء ص ٢٢٩ ، ب ١ / جاء ص ٢٣٥ ، ب ١ / جاء ص ٢٤٥ ، ب ٣ / جاء ص ٢٦٧ ، ب ١ / جاء ص ٢٧ ، ب ٤ / جاء ص ٤٤ ، ب ٦ / جاء ص ٥٢ ، ب ٢ / جاء ص ٦٣ ، ب ٣ / جاء ص ٧٧ ، ب ٤ / جاء ص ٨٢ ، ب ٣ / جاء ص ٨٣ ، ب ١ / جاء ص ٨٤ ، ب ٢ / جاء ص ٩٦ ، ب ٤ / ج ٣ ، ص ١١٨ ، ب ٤ / جاء ص ١٢٢ ، ب ٦

(٢) ديوان الهذليين : ٩٣ / ٢ ، ٩٤

(٣) م٠ن : ٢ / ٢٤١ كهامة : هو الكليل اللسان • وتضاف النماذج :

جاء ص ٢٧ ، ب ٣ / جاء ص ٢٨ ، ب ٢٤ / جاء ص ٣٢ ، ب ٣ / جاء ص ٣٢ ، ب ٤ / جاء ص ٦٩ ، ب ٣ ، ص ٤
جاء ص ٩٨ ، ب ٤ / جاء ص ١٨٤ ، ب ٣ / جاء ص ٢٤١ ، ب ٤ / جاء ص ٢٤١ ، ب ٣ / جاء ص ٢٤٢ ، ب ٢
جاء ص ٨٢ ، ب ٣ / جاء ص ٨٣ ، ب ٤ / جاء ص ١٥٢ ، ب ٧ / جاء ص ١٩٦ ، ب ٣ ، ص ٤
جاء ص ٣٦ ، ب ٣ / جاء ص ٢٩ ، ب ٢ / جاء ص ٨٤ ، ب ٣

فالشاعر يستعمل النفي مع الشرط لرسم صورة المرثي ، فهو ليس ، بضعيف حيث يركب القوم للحرب ، وليس ، بهياب اذا ماراها ، وليس ، به حصر اذا ماخطب ، فهو فتن باسل شجاع • وقد يعمد الشاعر الهذلي الى اطالة مسافة الالتقاء بين فعل الشرط وجوابه ، مما يؤدي الى استفزاز ذهن المتلقي وتشويقه وشد انتباهه لمعرفة الجواب ليستكمل حلقة الشرط التي اثارها الشاعر ، فضلا عما يوصى اليه من قدرة الشاعر وسيطرته على قصيدته ، دون ان تتبعثر خيوطها ، فهو يشد لحمة القصيدة بهذا الاداء اللغوي المتميز • على ان طول المسافة او قصرها تحدده امكانية الشاعر ومهارة سيطرته في استعمال هذا الاسلوب في خلق صور شعرية •

قال ابو ذؤيب :

إذا كانَ عامٌ مانحَ القطرِ ربحه * صبا وشمالَ قِترَةٍ ودبورٌ
وصرَّادٌ غيمٌ لا يزالُ كأنَّه * ملائِبُ أشرفِ الجبالِ مَكورٌ
طخاءٌ يباريَ الريحَ لا ماءٌ تحته * له سَنَنٌ يَغشى البلادَ طحورٌ
فإنَّ بنيَ لحيانٍ أمَّا ذكرتهم * ثناهم إذا أخى اللثامَ ظهيرٌ (١)

لقد عمد الشاعر الى اطالة مسافة الالتقاء بين طرفي التشبيه ليتسنى له اظهار حالة البومر ، والجذب وقلة الامطار مما دعته الى ذكر بني لحيان حتى يكونوا ظهرا له وعونا على جوعه وفقره في ذلك العام اللئيم فجاءت فاء الجواب المتصلة ب (ان) التوكيدية لتخبر عن كرم بني لحيان وانقاذهم له ، وبذلك يستكمل حلقة الشرط الذي بدأه بجوعه وانهاه بكرم بني لحيان له •

وعمدت جنوب الى استعمال الاسلوب نفسه الذي استعمله ابو ذؤيب ، وكان في

رثاء اخيها عمرو ذي الكلب حيث قالت :

وقد علم الضيفُ والمرملون * إذا اغبرَّ أفقٌ وهبت شمالا
وخلت عن اولادها المرضعات * فلم ترعين لمزن بلا لا
بأنك كنت الربييع المريع * وكنت لمن يحتفيك الشمالا (٢)

فكرم اخيها وربيعه المريع ليس في الايام العادية المتواتر بها كل مايسد حاجة الانفس ، والهيا في وقت مجدب يصل معه الامر الى ان يجف لبن المرضعات في ائد ائهن والاعين شاحبة الى السماء ولم ترمزنة واحدة لتستبشر بها خيرا ، حين ذاك يكون اخوها ربيعا مريعاً

(١) ديوان الهذليين : ١ / ٢٩٠ •

(٢) م٠ : ٣ / ١٢٢ ، ١٢٣ •

ويكون عوناً لكل طالب له • وقد استعملت أسلوب الشرط والاطالة بين طرفيه لاستكمال الصورة ، فمثلت الاداة (اذا) وجملة فعلها الجوع والجذب واليومس ومثل الجواب الخير والعطاء والكرم من قبل اخيها المرثي •

وقال ابو كبير في رثاء عزيز له :

واذا الكماة تعاوروا طعن الكلى * نذر البكارة في الجزاء المضعف
وتعاوروا نبلا كأن سوامها * نفيان قطري عشي مردف
وتبوا الأبطال بعد حزاحز * هكح النواحز في مناخ الموجف
عجلت يد الك خيرهم بمرشقة * كالعطّ وسط مزادة المستخلف (١)

والشاعر هنا يصور بالاداة وجملة فعل الشرط صورة اعداء لهم بأس وقوة ومنعة يرهبون ولا يرهبون وقد استغل مساحة اربعة ابيات لذلك ، ثم جاء بالطرف الثاني من الشرط الذي بين فيه اغارة مرثية واقتحامه لهؤلاء القوم وضرب خيارهم ضرباً ذا قوة وبأس • وبذلك يستكمل الشاعر الحلقة التي بداها والصورة التي اراد ان يرسمها لمرثيته باستعمال هذا الاسلوب •

وتلي (اذا) (ان) الشرطية من حيث حضورها وتنوعها في اشعار الديوان ، والاداءتان لا تختلفان عن بعضهما من حيث التوجيه المعنوي وان تختلفان بالقدر الذي يستجيب له الوزن الشعري (٢) • وان كان الاصل فيها للبعائي المحتملة للوقع والمشكوك في وقوعها (٣) •

ونلاحظ تصدرها لابيات كثيرة مسبوقة بواو او فاء او بدونهما • من ذلك قول ابي

ذؤيب :

فإن تزعمني كنت أجهل فيكم * فائي شريت الحلم بعدك بالجهل (٤)
وقال امية بن ابي عائد :

فإن يلق خيلاً فمستضلع * تزحزح عين مشرعات العوالي (٥)
وقال ساعدة بن جؤية :

فإن يك عتاباً أصاب بسهمه * حشاه معناه الجوى والمخارف (٦)
وقال المعطل :

فإن تنقص منا الحروب نقاصاً * فائي طعان في الحروب نطاعين (٧)

(١) م ن : ١٠٨ / ٢ ، ١٠٩ • (٢) البناء الفني لشعر الحكمة عند المتنبي / مجلة

(٣) معاني النحو : ٤ / ٤٤٨ • الضاد / ١٦٠ •

(٤) ديوان الهذليين : ١ / ٣٦ • (٥) م ن : ١٨٩ / ٢ •

(٦) م ن : ١ / ٢٢٦ • (٧) م ن : ٣ / ٤٧ •

وهذه النماذج وغيرها (١) تشير الى مركزية الاداة في انطلاق الشاعر نحو رسم انفعاله باللغة اذا كانت ذات قوة في توجيه انفعاله بالشكل الذي يسمح له بتشكيل الصورة عن طريق عنصرى الشرط الفعل والجواب • ونلاحظ ايضا اقتران كثير من اجوبة الشرط بالفاء الامر الذي يعكس ترابط وعي الشاعر بطرفي الشرط مع متعلقه فاء الاداة. وفاء الجواب من حس ايقاعي. ناتج من التكرار المتتابع •

وقد تتصدر (ان) الشرط الاول من البيت وكذلك الشرط الثاني منه بالعطف ، فيحدث توازنا في موسيقى البيت ، فيعطي ذلك فرصة لتأمل المتلقي في لوحتي الشرط التي اصطلعها الشاعر في البيت • قال ابو ذؤيب :

فإن تعذرت منها فإني مكذبٌ * وإن تعذرت يرد عليك اعتذارها (٢)

وقال العجلان بن خليد :

فإن تشكروني تشكروا لي نعمة * وإن تكفروني لا أكلفكم شكرا (٣)

وقد يكون التعاقب اسرع من ذلك ، اذ نجد الشاعر يلاحق الجمل الشرطية بالعطف او بتكرارها في الابيات على التوالي لينتج عن ذلك سرعة اخرى في الاثارة والتحفيز يحدثها هذا التلاحق ، وقد يوفق الشاعر جواب الشرط ليزيد من تشويق المتلقي واثارته ، وليستكمل الصورة التي ارادى اخراجها بهذا الشكل • قال ابو ذؤيب :

فإن تصرمني حبلني وإن تبدلني * خليلا واحدا كنّ سوء قصارها

فإني اذاها خلة رث وصلها * وجدّ بصرم واستمر عزارها

وحالت كحول القوس طلت وعطلت * ثلاثا فزاغ عجمها وظهارها

فإنني جد يرك أن أودع عهدها * بحمد ولم يرفع لدينا شئنا (٤)

ونلاحظ الشاعر قد جاء بجملتين شرطيتين متلاحقتين بعطف في البيت الاول دون ان ياتي بجواب لهما • ثم يكون الجواب على شكل جملة شرطية اخرى باستخدام (اذا) واطال

- (١) تنظر النماذج : ج١، ص ٢٨ ب ٢ / ج١، ص ٣٧ ب ١ / ج١، ص ٦٠ ب ٢ / ج١، ص ١٥٨ ب ٦، ٥ ج١، ص ١٩٢ ب ٢ / ج١، ص ٢٢٦ ب ١ / ج١، ص ٢٢٧ ب ١ / ج١، ص ٢٢٨ ب ١ / ج١، ص ١١٦ ب ٢ / ج١، ص ١٦٩ ب ٥ / ج١، ص ١٧٥ ب ٤ / ج١، ص ٢٢١ ب ١ / ج١، ص ٢٢٤ ب ٦ / ج١، ص ٢٢٧ ب ٣ / ج١، ص ٣١ ب ٢ / ج١، ص ٤٤ ب ٤ / ج١، ص ٥٢ ب ٥ / ج١، ص ٤٧ ب ٣ / ج١، ص ٥٨ ب ٥، ٤ ج١، ص ٧٩ ب ٤
- (٢) م ن : ١ / ٢٢ •
- (٣) ديوان الهذليين : ١١٣ / ٣ ، وينظر : ج١، ص ١٤١ ب ٣ •
- (٤) م ن . ١ / ٢٨ ، ٢٩ •

جملة فعل الشرط ان بَيْنَ فيها انه اذا انقطعت خلته عنه وانقلبت كما تنقلب القوس عند عطفها وقد اصابها الندى ولم يرم بها مدة ثلاثة اشهر وانه والحالة هذه جدير ان يودع ما بينه وبين خلته دون ان يحدث ضجة حول علاقته بها ويجلب العار عليه وعليها • وهذا التصوير الذي ضربه ياتي جوابا للجملتين الشرطيتين اللتين ابتدا بهما حديثه مع حبيته المتمنعة عليه • واستطاع الشاعر ان يداخل ادوات الشرط (ان) و (اذا) وان يشد المتلقي اليه ، ويثير مخيلته ويفاعله معه في حدث تجربته الشعرية •
وقال البريق :

فإن تك في رسم الديار فائها * ديار بني زيد وهل عنهم صبر
فإن امسى شيخا بالرجيح وولده * وتصبح قومي دون دارهم مصر
أسائل عنهم كلما جاء راكب * مقيما بأملح كما ربط اليعسر^(١)

الشاعر هنا يبيث شجونه واشتياقه الى اهله الذين غادروا الديار الى مصر ، ويأتي بكاءه وعدم صبره في الجملة الشرطية الاولى مخاطبا نفسه فيها محاولا امتصاص حزنه وبكائه وشكواه من قلة صبره على فراقهم ثم ياتي بجملة شرطية اخرى ليبين كبر سنه وقد غادره اولاده واصبحوا بعيدين عنه ، وهو مع شوقه لهم وحنينه اليهم يسأل كل راكب عنهم عله يخبره بما يطمئنه ويخفف من حزنه وبكائه عليهم • وقد استطاع الشاعر في تتابع الجملتين الشرطيتين ان يبيث شجونه وحنينه الى اولاده وقد ناسب تتابع الجملتين الشرطيتين تصاعد نبرة الحزن والالام عند الشاعر •

(٢)
وتلي (ان) (لو) الشرطية وهي فاصلة بين صورتين الاولى مفترضة والثانية مستنتجة^(٢) وتستعمل (لو) " للتعبير عن البعيد التحقق ، او الممتنعة ، والشرط بلو يعبر عن امنية من الاماني ، او عما لا رجاء في تحققه ، ولا طمع في وقوعه ، " (٣) وغالبا ماتتصدر الكلام مفردة او يسبقها (الواو) او (الفاء) ويعقبها (كان) او فعل ماض ، او مسبوق بقسم قال ابو ذؤيب :

لو كان مدحمة حتى أنشرت أحدا * أحيا أبوتك الشم الأماديح^(٤)

(١) م ن : ٥٨ / ٣ ، ٥٩ • وتلظر النماذج : ج أ ، ص ٦٠ ب ، ص ٦١ ب (١ ، ٢ / ج ٢ ، ص ٤٤ ب ٢ ، ٣ / ج ٢ ، ص ١١٩ ب ٥ ، ٤ •

(٢) الصورة الفنية معيارا نقديا : ٤٠٥ •

(٣) في النحو العربي نقد وتوجيه : ٢٩٧ •

(٤) ديوان الهذليين : (١ / ١١٣) •

وقال ابو خراش :

لو كان حيا لفاد اهم بمترعنة * فيها الرواييق من شيزى بلي الهطف (١)

وقال ابو المثلم :

لو كان للدهر مال عند متلده * لكان للدهر صخر مال قنيان (٢)

وقال جنادة بن عامر :

ولو سلمت له يمنى يديه * لعمر أبيك أطمعه السباعا (٣)

وهذه النماذج وغيرها (٤) دلت على عمق احساس الشاعر بالحيف المختلط بالحسرة والغضب على اشياء تمنى لو كانت تتحقق او انها تحققت ، ولكنه يحلم باستحالة وقوعها فيتسلل الجزع الى نفسه فيعمد الى الانكفاء نحو الداخل حيث الحزن الذي يملأ قلبه . وهذه الحالة نجدها في مواقف الرثاء خاصة .

وقد يلاحق الشاعر شروطه ب (لو) او يعمد الى زيادة الجمل الداخلة في الجواب بالحطف يدفعه لذلك احساسه القوي باستحالة وقوع الاشياء التي يطمح الى تحقيقها وعمق الموه على ذلك كما في الامثلة الآتية :

قال ابو ذؤيب :

ولو عثرت عندي اذا مالحيتها * بعثرتها ولا أسين * جوابها
ولا هرها كابي ليعمد نفرها * ولو نبحتني بالشكاة كلابها (٥)

وقال المتخل :

فلو قتلت ورجلي غير كارهية الادراج فيها قبيض الشد والنسل
إذا لاعملت نفسي في غزاتهم * أولا بتعثت به نوحاً له زجل (٦)

(١) م٠ن : ١٥٦/٢

(٢) م٠ن : ٢٢٨/٢ (٣) م٠ن : ٣١/٣

(٤) النماذج : ج٢ ص ٣٣ ب ٢ / ج١ ص ٨١ ص ٣ / ج١ ص ١١٦ ب ٥ / ج١ ص ١٤٢ ب ٣

ج١ ص ١٤٤ ب ٤ / ج١ ص ١٥١ ب ١ / ج١ ص ١٥٢ ب ٥ / ج١ ص ١٦٦ ب ٢ / ج١ ص ١٩٣

ص ٢١٨ ب ١ / ج١ ص ٢٣٦ ب ٤ / ج١ ص ٢٦٦ ب ٤ / ج١ ص ١٦٥ ب ٣ ، ٦ ، ج١ ص ١٩٣

ب ٢ / ج١ ص ٢١٨ ب ٢ / ج١ ص ٢٣٦ ب ١ / ج١ ص ٢٣٧ ب ٢ / ج١ ص ٢٥٩ ب ٣

ج١ ص ٨٦ ب ٢ / ج١ ص ١٠٨ ب ١

(٥) م٠ن : ٨١/١

(٦) م٠ن : ٣٧، ٣٦/٢

وقال ابو خراش :

فوالله لو لاقيته غير موثق * لا بك بالجزع الضباع النواهل
وانك لو واجهته اذ لقيته * فنازلته او كنت ممن يتنازل
لظل جميل أسوا القوم تلة * ولكن قرن الظهر للمر شافل (١)

وقد يعمد الشاعر الى اطالة جملة فعل الشرط في رسم صورة مفترضة تمثل حالة شعورية معينة عنده ، ثم يجيء * بعد ذلك الجواب الذي يمثل صورة واقعة، وكأنه يضرب للمتلقى مثلاً بحاليتين شعوريتين مختلفتين لتلقيان عند نقطة ما هي وجه الشبه بينهما .
كما في قول المتخل :

لو انه جأمي جوعان مهلك * من بوهمى النام عن الخير محجوز
أعياء وقصر لما فاتته نغم * يبادر الليل بالعلياء محفوز
حتى يجيء * وجن الليل يوغله * والشوك في وضح الرجلين مركوز
قد حال دون د ريسيه مؤبته * نسح لها بعضاه الارض تهريز
كأنما بين لحييه ولبته * من جلبته الجوع جيار وارزيز
لبات أسوة حجاج وإخوته * في جهدنا أوله شف وتميز (٢)

فالشاعر هنا يعمد الى تصوير حالة هذا الفقير البائس الذي كان يرمى الختم في مكان مرتفع في الجبل ، وجن عليه الليل وهو يوغل والاشواك قد ثبتت في بياض رجله وركزت وهبت الريح في الليل تهز الاشجار فتحدث صوتا ، واحداث ما يحدث هذا الوضع في جسم هذا البائس وكان جوعه يخرج من جوفه الحر الملتهب والثلج البارد ، وهو والحالة هذه لبات أسوة حجاج واخوته في قرى الشاعر وكان له فضل وميزة افضل ممنا لغيره .

لقد ادى طول المسافة بين جملة فعل الشرط وجوابها الى توتر حدة الانتباه لدى المتلقى وايلججه حالة التوقع والترقب الذي نتج عن هذا الاخير .

(١) ديوان الهذليين : ٢ / ١٥٠ . وتضاف للنماذج : ج ٢ ، ص ٢٢٦ ب (١) ، ص ٢٤١ ، ج ٢ ، ص ٢٣٧ ب (١) ، ص ٤٠٤ .
(٢) م : ١٥٠ / ٢ ، ص ١٦٤ ، ١٧٤ .

ولعل طول المسافة التي يتحكم الشاعر بها بين أداة الشرط (لو) وفعلها وبين جوابها كما وجدنا من تأخير جواب (اذا) المشار له سابقا قد يكون دليلا على أن الشعراء كانوا واعين في استخدامهم لهذا الشكل ، ومدركين لهذه الصورة المتداخلة في إطار الصورة الكبيرة التي تلم اشتمات القصيدة ، ومن الجائز أن تكون هذه الاستخدامات عفوية أو نقلية ولكنها تدل على أن الشاعر كان يحسن استخدامها ويجد في هذا الاستخدام قدرة على التعبير الوثيق ، وقابلية على الشد احكم ، لأنه يستخدمها ضمن اشكال اسلمية معينة لا تقتصر على الصيغ العابرة أو الشكل السريع ، وإنما يختار منها ما يكون له صلة تربطه ، أو وشيجة لازمة لا يستطيع التفريط بها ، وهي وسائل يلمس منها التحسن الشعري القائم على التماسك الحسي والربط الموضوعي " (١) .

وتأتي الأدوات الشرطية تباعا حسب توظيف الشاعر لها في التعليق والربط ، فنجد نظير (لو) في الافتراض والاستنتاج (متى) و (من) ، وتكاد (حتى) المنصرفة كلية للزمان أن تكون بمثابة (اليساوى =) الذي جعله الملاحق نتيجة للسابق (٢) . ويجسد الأدوات أيضا (لولا) و (لما) و (مهما) و (إبان) وأخيرا (كلما) ، وقد وشحت أبيات الديوان سواها بتصدرها الأبيات أو تدخلها في نسيجها الشعري (٣) .

~~ملاحظات على الأبيات~~

- (٢) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية : ١١٥ .
 (٣) الصورة الفنية معيارا نقديا : ٤٠٥ .
 (٤) هذا جدول يبين فيه مواضع الأدوات الشرطية في الديوان .
 متى : ج١ ، ص ١٥٦ ب ٦ / ج٢ ، ص ٨٥ ب ٤ / ج٣ ، ص ٢٢٤ ب ٥ / ج٤ ، ص ٧ ب ٣ ، ج٥ ، ص ١٢٢ ب ١ .
 من : ج١ ، ص ٣ ب ٥ / ج٢ ، ص ١٠٤ ب ٢ / ج٣ ، ص ٢٢٥ ب ٢ / ج٤ ، ص ٢٢٦ ب ٦ ، ج٥ ، ص ٢٦٦ ب ٢ / ج٦ ، ص ٢٥ ب ٣ / ج٧ ، ص ٩ ب ٢ / ج٨ ، ص ٣ ب ١ / ج٩ ، ص ٨٢ ب ١ / ج١٠ ، ص ٨٨ ب ١ / ج١١ ، ص ٩١ ب ٢ .
 لولا : ج١ ، ص ٣٤ ب ٣ / ج٢ ، ص ٩ ب ٤ / ج٣ ، ص ٩ ب ٤ / ج٤ ، ص ١٢٩ ب ١ / ج٥ ، ص ١٣٥ ب ٢ / ج٦ ، ص ١٤٨ ب ٢ / ج٧ ، ص ١٥٠ ب ١ / ج٨ ، ص ٢٧ ب ١ / ج٩ ، ص ٥٤ ب ٣ / ج١٠ ، ص ١٠٩ ب ٣ .
 ===

ونلاحظ في بعض الابيات ورود اداتين شرطيتين ، وقد تنصدر الاداة الاولى صدر البيت والاداة الثانية صدر الشطر الثاني منه • ولما كانت وظيفة ادوات الشرط التعليق والربط الشرطيين ، دخلت في نطاق الترادف بينهما " (١) .

قال المتخل:

إِذَا مِدَّتْهُ سُدَّتْ مَطْوَاعَةٌ * وَمَهْمَا وَكَلَّتْ إِلَيْهِ كَفَاهُ (٢)
وقال اميمة بن ابي عائذ:

إِذَا النِّعْجَةُ الْأُنْجَاكَاتُ بِقَفْرَةٍ * فَايَانَ مَا تَعْدَلُ لَهَا الدَّهْرُ تَنْزِلُ (٣)

وقال عبد مناف بن ربح:

فَوَاللَّهِ لَوْ أَدْرَكَتْ لَمَنْعَتَهُ * وَإِنْ كَانَ لَمْ يَتْرِكْ مَقَالًا لِقَائِهِ (٤)

ولا ينكر ما لدور هذا التعاقب في خلق صور متتابعة ناسبت انفعال الشاعر وشدت ذهن المتلقي ، فضلا عن الاثر الايقاعي المتميز الذي يخلقه ذلك التوزيع والتناسب بين الاداة وفعلها وجوابها ، والاداة الثانية وملحقاتها الشرطية •

وتجدر الاشارة الى اصطباغ بعض الابيات الشرطية - ان صح التعبير - بالحكمة التي هي خصيصة فنية من خصائص شعر الهذليين (٥) مما جعلها قريبة من الامثال ، بل عد بعضها امثالا • وقد تناولت هذه الابيات في اغلبها حقيقة الموت

لما : ج١ ، ص ٧٤ ب ٢ / ج١ ، ص ٧٩ ب ٢ / ج١ ، ص ١٥٥ ب ٤ •

مهما : ج١ ، ص ١٩٨ ب ١ / ج١ ، ص ٢٠٢ ب ٢ / ج١ ، ص ٣٠ ب ٢ •

ايان : ج١ ، ص ٢٢١ ب ٢ / ج١ ، ص ١٩٤ ب ٣ •

كلما : ج١ ، ص ٩٠ ب ١ / ج١ ، ص ١٠١ ب ٢ •

(١) السيابونازك والبياتي ، دراسة لغوية ، ٧٧ •

(٢) ديوان الهذليين : ٣٠ / ٢ •

(٣) م٠ ن : ١٩٤ / ٢ •

(٤) م٠ ن : ٤٧ / ٢ • وتضاف النماذج : ج١ ، ص ٣ ب ٨ / ج١ ، ص ١١٦ ب ٥ / ج١ ، ص ١٢٦ •

ب ١ / ج١ ، ص ٩٠ ب ١ / ج١ ، ص ٢٦ ب ١ •

(٥) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٨٠ •

وحتميته مما غلفها بالقتامة والحزن الذي عرف عن الهذليين *

قال ابو ذؤيب :

والنفس راغبةٌ إذا رَغِبَتْهَا * فإذا تردَّ الى قليلٍ تقسُّعُ
فلئن بهم فجح الزمان وريبه * إني بأهلٍ مودَّتي لمفجَّعُ (١)

وقال ابو خراش :

وكلَّ امرئٌ . يوماً الى الموت صائر * قضاءً إذا ما حان يؤخذُ بالكظم (٢)

وقالت جنوب :

وكلَّ حيٌّ وإن طالَّت سلامته * يوماً طريقته في الشرِّ دعوب (٣)

ومما تقدّم يظهر لنا ان الهذليين تواردوا على استعمال ادوات الشرط بتسرع مقصود لخدمة صورهم المرسومة وبما يحقق الاستجابة المطلوبه في المتلقي ، وكشف لنا مدى مقدرة الهذلي على مسك ادواته الشرطية وتحكمه بها للتعبير عن تجاربه الشعرية ، حيث استطاع ان ينقل الى المتلقي ما احسه وان يؤثر به عظيم الاثر *

—٣—

ويلي اسلوب الشرط اسلوب النفي حضوراً في الديوان ، وهو اسلوب لغوي تحدده مناسبات القول ، كما ان اسلوب نفي وانكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المتلقي من امور اعتقد او شك في صدورها من المتكلم عموماً ، فيعتمد المتكلم الى ازالة ذلك الاعتقاد ومحو ذلك الشك بالنفي والانكار (٤) . والشاعر وان كان المخاطب خالي الذهن من اي شك او اعتقاد فانه يفترض ذلك ويبيّن عليه ادائه الشعري ، فينفي ما رآه ليس به او بخيريه ليثبت من خلال نفيه خصالا مضادة لما نفاه وانكره ، وقد يخرج النفي لمعان مجازية متعددة بتعدد انفعالات الشاعر فيما يرسله لمتلقيه او الذي يخاطبه *

ويتركز اسلوب النفي في شعر هذيل على محاور عدة منها الذات او (الانا) ، اذ استطاع الشاعر ان يقر الصفات ويثبتها في وصف حاله ورسم انفعالاته بصور كان ادواته فيها النفي ، فجاءت معبرة مشحونة باحاسيس متنوعة نقلها لنا بوضوح *

(١) ديوان الهذليين : ٣/١ *

(٢) م ن ١٥٣/٢ *

(٣) م ن : ١٢٤/٣ *

(٤) ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه : ٢٤٦ *

قال أبو ذؤيب :

عل الكره مني ما أكفك دمعاً * ولكن أخلي سرهما فتسيحاً (١)
وقال ساعدة بن جؤية :

ولا حسباً سمعتُ به قلاني * أخالطه - أميم - ولا خليل
أند من القلي وأصون عرضي * ولا أذاً الصديق بما يقول (٢)
وقال صخر الغي :

فلست عبد الموعدي ولا * أقبال ضيماً يأتي به أحد (٣)

ونجد مقابلاً لمحور (الانا) محور ال (هو) ، اذ يعرض لنا الهذلي صورة المخاطب الخائب بنفي الصفات السلبية عنه ، واثبات عكسها في حالة المدح او الرثاء ، وينفي الصفات الايجابية واثبات عكسها في حالة الهجاء ، وفي كل منها خلل الشاعر شعوره بتجاهه سلباً ام ايجاباً . قال المتنخل :

ليس بعلم كبير لا شباب له * لكن أثيلة صافى الوجه مقبل (٤)
وقالت جنوب :

فلم يروا مثل عمرو ماخطت قدماً * ولن يروا مثله ماحتت النيب (٥)
وقال جنادة بن عامر :

لعمرك ماونى ابن ابي أنيس * وماخام القتال ومااضاعاً (٦)

(١) ديوان الهذليين : ١ / ١١٦

(٢) م : ١ / ٢١٣

(٣) م : ٢ / ٦١ وتضاف النماذج :

جاء ص ٢٩ ب ٣ / جاء ص ٣٩ ب ٢ / جاء ص ٤٧ ب ٢ / جاء ص ٨١ ب ٣ / جاء ص ١٢٣

ب ٥ / جاء ص ١٣٨ ب ٥ / جاء ص ١٦٤ ب ٢ / جاء ص ١٧٤ ب ٣ / جاء ص ٥٢ ب ١ / جاء ص ٦٢ ب ٢ /

جاء ص ٧٨ ب ٢ / جاء ص ٨٥ ب ١ / جاء ص ١٠٧ ب ١ / جاء ص ١٥٣ ب ٧ / جاء ص ١٥٨

ب ١ / جاء ص ١٦٩ ب ١ / جاء ص ١٩٢ ب ٤ / جاء ص ٢١٠ ب ٢ / جاء ص ٢١٨

ب ٤ / جاء ص ٢٢٢ ب ٢ / جاء ص ٢٦٠ ب ٤ / جاء ص ٢٦٥ ب ١ / جاء ص ٢٦٥ ب ٤ /

جاء ص ٥٩ ب ٢ / جاء ص ٦٢ ب ١ / جاء ص ٦٧ ب ١ / جاء ص ٧٧ ب ٦ / جاء ص ٨٥

ب ٢ / جاء ص ٩٧ ب ١ / جاء ص ١٠٧ ب ٢ / جاء ص ١١٩ ب ٤ / جاء ص ١٥٥

(٤) ديوان الهذليين : ٢ / ٣٥

(٥) م : ٣ / ١٢٦

(٦) م : ٣ / ٣٠

وقال ابو ذؤيب :

نشيبه لم توجد له الدهر عشرة * ييوجُ بها في ساحة الدارِ ناطق^(١)
ويتركز النفي ايضا على محور ال (نحن) او ال (هم) فكان النفي يتخلله اثبات
الافعال الحسنة والافتخار والتعالي بالافعال البطولية ، كما تضمن هجاء الاعداء
والتعريض بهم وبيان افعالهم المنكرة . قال ساعدة بن جؤيبة :

لا يكتبون ولا يكتب عنيد هم * حَفَلت بجيشهم كَتائبَ أَوْجِبوا^(٢)
وقال المتنخل معرضا بجماعة :

لا يسلمون قرحا كان وسطهم * يومَ اللقاءِ ولا يشوونَ من قرحوا^(٣)
وقال حذيفة بن اسمر مفتخرا بقومه :

وما نحن إلا أهل دارٍ مقيمة * بنعمان من عادت من الناس ضيرت^(٤)
ولشدة حفاوة المهذلي بسلاحه راح ينتقي صفاته ويثبت ما يجب ان تكون عليه صورته
المثلي . قال العليم :

او كنت ذا صارم غضب مضاربه * صافي الحديد لا تكمن ولا جبل
وسمحة من قسي النبع كاتمه * مثل السبيكة لا ناب ولا عطل^(٥)
وقال ابو العيال :

ومطرِد من الخطبي لا عار ولا ثياب^(٦)

وقال ابو قابلة :

(١) م٠ن ١٥٣/٦ وتضاف النماذج :
جا، ص ٥٠ ب ٢/جا، ص ٩٣ ب ٢/جا، ص ١٠٩ ب ٢/جا، ص ١١٦ ب ٤/جا، ص ١٥٢
ب ١/جا، ص ١٨٢ ب ١/جا، ص ٩٢ ب ١/جا، ص ٢٢٣ ب ١/جا، ص ١٥ ب ١/جا، ص ٢٠
ص ٢٩ ب ٢/جا، ص ٤٤ ب ٢/جا، ص ٢٤٢ ب ٢/جا، ص ٢٦ ب ٥/جا، ص ٧٦ ب ٢/جا، ص ٢٤ ب ٢
جا، ص ١٥٢ ب ٣/جا، ص ٤٤ ب ٥/جا، ص ١٥٨ ب ٤/جا، ص ١٦٧ ب ١/جا، ص ٢٠٨ ب ٣ /
جا، ص ٢٢٨ ب ٣/جا، ص ٢٢٨ ب ٣/جا، ص ٢٤ ب ١/جا، ص ٢٤٥ ب ٢/جا، ص ٢٤٥
ص ٢٦٧ ب ٥/جا، ص ١٩ ب ٣/جا، ص ٢٢ ب ٣/جا، ص ٣٠ ب ٥/جا، ص ٢٤٥ ب ٤/
جا، ص ١٢٦ ب ٤

(٢) م٠ن : ١٨٧/١ (٣) م٠ن : ٣٢/٢ (٤) م٠ن : ٢٩/٣ وتضاف النماذج :
جا، ص ٣٧ ب ٣/جا، ص ١٠٩ ب ١/جا، ص ١٢٣ ب ٢/جا، ص ٢٠ ب ٣/جا، ص ٣١ ب ١
جا، ص ٨٠ ب ٨/جا، ص ٩١ ب ١/جا، ص ٤٩ ب ٥/جا، ص ١٦٥ ب ١/جا، ص ٣١ ب ٤
جا، ص ٢٨٩ ب ١/جا، ص ٥٢ ب ٤/جا، ص ٩ ب ٢/جا، ص ٣٥ ب ٢/جا، ص ٣٠ ب ٥
ب ١/جا، ص ٦٧ ب ٤/جا، ص ٧١ ب ٣/جا، ص ٢٢ ب ٤، ٥/جا، ص ٢٣ ب ٤/جا، ص ٣٠
ب ١٢٦ ب ٢ (٥) ديوان المهذليين : ٢٣/٣ (٦) م٠ن : ٢٤٨/٢

غضب حسام لا يليق ضربيه * في متنه دخن واثر اخلص (١)

ولربما اشتد النفي على حقيقة من الحقائق المرة لدى الهذلي الشاعر والانسان الا وهي قضية الدهر الذي لا يقي حيوانا او انسانا الا واهلكه ، لذلك نجد إلى لها قويا على الشكوى من الدهر وجعله ندا لا يمكن ان يغلب ابداه وامامه وامام الموت يخضع الهذلي ويرق ، ويستخرق في حزنه العميق ، وينفر مرة ، ويستسلم اخرى ، جاعلا نفيه هذا بداية موضوع قصصي ساخن بالاحداث المؤلمة كما سنبينه لاحقا .
قال ابو ذؤيب :

والدهر لا يقي على حدثائه * في رأس شاهقة أعز ممسح
والدهر لا يقي على حدثائه * جون السراة له جائد أريح (٢)

وقال صخر الغي :

أرى الايام لا تبقي كريما * ولا العصم الا ابد والنعاما (٣)

وقال ابو خراش :

ولا والله لا ينجيك درع * مظاهرة ولا شبح وشيد
ولا يقي على الحدثات عرج * بكل فلاة ظاهرة يبرود (٤)

كما استعمل الهذلي النفي في اثبات حقايقه الحكيمية التي استمدتها من تجارب الحياة وبيئته اذ ان الحقيقة قد تقر ضمن اطار النفي كما تقر ضمن اطار الاثبات^(٥) وقد غلب على هذه الحكم طابع القنامة والحزن المستوحاة من عمق احساس الشاعر بالموت والمنية وان لاشي يمنعه او يخني عنه . قال ابو ذؤيب :

(١) م٠ ن ٣٣/٣٤ . لا يليق : لا يدع شيئا الا مر به . دخن : سواد . الاخلص : الذي

وسطه لون يخالف لونه . وتضاف النماذج : ج١ ، ص ١٣٥ ب ٢/ج١ ، ص ١٣٥ ب ٢
ج٢ ، ص ١١ ب ٢/ج٣ ، ص ١٠١ ب ٣ .

(٢) م٠ ن : ٤/١

(٣) م٠ ن : ٦٣/٢

(٤) م٠ ن : ١٠٦٢/٢ . وتضاف النماذج :

ج١ ، ص ١٠ ب ٢/ج١ ، ص ١٥ ب ٣/ج١ ، ص ٢٤ ب ٢/ج٢ ، ص ٣٣ ب ٤/ج٢ ، ص ١١١
ب ٤/ج٢ ، ص ١١٧ ب ٣/ج٣ ، ص ٤ ب ٢ .

(٥) البناء الفني لشعر الحكمة عند المتنبي : ١٧٠ .

تلفّض مهده وتذبّ عنه * وماتغني التماثيم والعكوف^(١)

وقال ساعدة بن جؤية :

يهدي ابن جشعم الأنبا نحوهم * لامتأى عن حياض الموت والحمم^(٢)

وقال صخر الفي *

لعمرك والمنيا غالبات * وماتغني التميمات الحماما^(٣)

ومن الظواهر اللافتة للنظر في أسلوب النفي استعمال بعض شعراء هذيل أسلوب (ما) النافية وزيادة (الباء) في خبرها . وقد تحدث ابن معصوم (ت ١١٢٠ هـ) في كتابه انوار الربيع عن هذا قائلا : " وسماه بعضهم النفي والجحود وهو ان ياخذ المتكلم في وصف فيقول ماكذا ويصفه بمعظم اوصافه اللائقة به في الحسن والقبح ثم يجعله اصلا يفرع منه معنى فيقول : بافعل من كذا ، وهو المعنى المشهور للتفريع " (٤)

وكان هذا الاسلوب معروفاً عند الشعراء العرب ، وخاصة الاعشى^(٥) ولكنه اكثر بروزا عند المهذليين ، فقد ورد عندهم بشكل اطول ، وصيغ لفظية متقاربة من حيث البناء والمعنى .

وعند تتبع هذه الظاهرة في ديوانهم نجد ان لبا ذؤيب قد استاثر بالحصاة الكبرى في عدد نماذج هذا الاسلوب حيث بلغت ثمانية نماذج (٦) .

- (١) ديوان المهذليين : ١/١٠٠٠ (٢) م ن : ١/١٠٢٠١
- (٢) م ن : ٢/٢٢٠ وتضاف النماذج : ج١ ، ص١ ب١/ج١ ، ص٢ ب٢/ج١ ، ص٣ ب٣/ج١ ، ص٣ ب١٣/ج١ ، ص٤ ب٤/ج١ ، ص١٥ ب١/ج١ ، ص١٧ ب٢/ج١ ، ص٢٦ ب٢/ج١ ، ص٢٢ ب٣/ج١ ، ص١٧٠ ب٢/ج١ ، ص٣٠ ب٣/ج١
- (٤) انوار الربيع : ١١٢/٦ ويتبغى الاشارة الى ان هذا الاسلوب ليس وحده الذي يطلق عليه مصطلح التفريع بل هو النوع الاشهر له كما قال ابن معصوم . وقد وضع بعض المحدثين هذا الاسلوب تحت مصطلح (الاستدارة) ، وحالا للبعض الاخر تسميته ب (التصوير القصصي) . ولعل هو لا لم يطلعوا على مقال ابن معصوم في تفصيله لهذا الاسلوب ، فاجتهدوا في تعريفه ووضع المصطلح المناسب له ، ولم يخرجوا بطبيعة الحال عن جوهر الاسلوب وخصائصه التي اثبتوها . ينظر : دفاع عن البلاغة : ١٢٦ . والاصول الفنية للشعر الجاهلي : ٩٩ .
- (٥) ينظر : ديوان الاعشى : ٣٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٧ ، ١٠٩ ، ٣٤١ ، ٣٤٣ . وينظر على سبيل المثال الحصر ديوان النابغة الذبياني ، ٢٢ ، ٢٤ ، وديوان اوس بن حجر : ١٠٥ ، وديوان الاسود بن يعفر ، ٥٤ وديوان بشر بن ابى خازم : ٨ .
- (٦) عدما بعض الباحثين تسعة ، ولعل سبب توهمهم هو تكرار (ما) النافية مرتين في القصيدة ، ولم تكن الثانية - فيما احسب - الا تأكيداً بالعطف على الاولى يستند ذلك

ويلى ابا ذؤيب ساعده بن جومية بثلاثة نماذج ، ثم ابو خراش بنموذجين —
ومالك بن خالد الخناعي بنموذج ، وكذلك البريق ، وعمرو بن الداخل .
وكان الحيوان الطرف المشبه البارز في النماذج ، اذ نجد (الظبي) في ثلاثة منها ،
اثنين لابي ذؤيب وواحد لعمرو بن الداخل ، والمشبه به فيه (المرأة) ، واقتربت الباء
بصيغة التفضيل (احسن) في هذه النماذج^(١) ، ونجد (الاسد وشبليه) في نموذجين ،
الاول لساعدة بن جومية والثاني للبريق ، وكان المشبه به فيهما (المرثي) حيث خلع
عليه الاول صدق الباس ومضاه النزيمة بقوله :

بأصدقَ باسمًا من خليلٍ ثمينة * وأمضى إذا ما أفلط القائم اليك^(٢)
وخلع عليه الثاني الجرمة والد هيا^١ بقوله :

بأجرًا جرمةً منه وأدهى * إذا ما كرب الموت استدارا^(٣)

وتاتي النعامة في نموذج لمالك بن خالد الخناعي ، والرياء^١ او علة عانة في نموذج لابي
خراش ، حيث عقد كل منهما مقارنة بينه وبين حيوانه المقترح من ناحية السرعة ، فجاء
خبر الاول بقوله :

بأسرع الشدّ مني يوم لانية * لما عرفتهم واهتزّت اللمم^(٤)

ولكن ابا خراش ليس سريعاً فقط من الرياء^١ او علة بل واجود منها :

بأجود مني يوم كفتاعاديا * واخطاني حلف الثنية اسهم^(٥)

واستاثرت الخمرة باربعة نماذج جميعها من نصيب ابي ذؤيب ، وكان اثنان منها قد
مزجا بالعسل في صورة واحدة ، اذ كان الطرف الثاني من التشبيه وهو فم الحبيبة
اطيب من هذه الخمرة ، وقد اقتربت الباء في النماذج الاربعة بصيغة التفضيل (اطيب) ،
ولم يكن فم الحبيبة اطيب من الخمر فحسب وانما اشبه من العسل الذي جاهد مشتماره

== وجود خبر واحد مقترن بالباء الزائدة لكليهما . ينظر نموذج ابي ذؤيب للمختلف فيه
الديوان : (١) / ٣٥ ، ٣٦ . وينظر الصورة الفنية معيارا نقديا : ٣٨٥ . والبناء الفني في
شعر الهذليين : ٣٤٢ .

(١) ينظر: ديوان الهذليين : (١) / ٣٥-٣٦ ، ٣٦-٣٧ ، ٩٨-٩٩ .

(٢) م : ١ / ٢٤٠ ، (٣) م : ٣ / ٦٣ .

(٤) م : ٣ / ١٥ .

(٥) م : ٢ / ١٤٧ .

(٦) ينظر: ديوان الهذليين : (١) / ٣٩-٤٣ ، ٦٩-٧٠ ، ٧٢-٨٠ ، ١٤٨-١٤٩ .

وصافح الموت حتى جاء به ، ورد ذلك في أربعة نماذج ثلاثة لابي ذؤيب ، اثنى عشر منها قد خلطاً بالخمرة كما بينا^(١) ، أما الرابع فكان من حصة ساعده بن جويمية لكنه لم يقترن خبراً (ما) النافية بالباء وفعل التفضيل بل اشار الى مايوحي بالمقابلة بين الصورتين •
فذلك ماشبهتُ فأمّ معمرٍ * اذا ماتوا لي الليل غارت نجومها^(٢)

ولعله اراد ان يخرج عن النمط المعتاد في هذا الاسلوب بمزاوجته اسلوباً ثانياً كان مستخدماً في بناء القصيدة الجاهلية • فهذه النقلة (فذلك) توحى في بعض الاحيان بانتهاء اللوحة وتعني في الاحايين الاخرى بداية لوحة جديدة^(٣) وهي عند ساعده كانت نهاية لوحة بداها ب (ما) النافية وانهاها بهذه النقلة مع بيان المشبه فيها •
بقي نموذج واحد لابي ذؤيب جاء في العتلب^(٤) وقد اقترنت الباء فيه بصيغة التفضيل (اعظم) •

وإذا نظرنا الى مسافة التقاء طرفي عملية النفي والجحود ، فعلى الرغم من قصر المسافة المستعملة في مثل هذه الصياغة في الاستخدام النحوى المألوف فاننا نجد الشاعر الجاهلي عموماً والشاعر الهذلي خصوصاً قد اتخذ منها امتداداً طويلاً ، وفسحة رهيبة يمد فيها صورته ، ويبسط بين ذراعيها لوحات حديثة وتمازج صورته^(٥) فتمتد عند ابي ذؤيب - مثلاً - الى عشرين بيتاً ، وتختزل في الاحايين الاخرى الى بيتين ، ولعل طول المسافة التي وصلها لم يصل لها اى شاعر جاهلي غيره ، ومرد ذلك في انه لم يكف بمسرد قصة واحدة - كما هو متعارف - فسردي قصتين جمعتهما ثم قارن بهما الطرف الاخر من

(١) ينظر ادويان الهذليين : ١ / ١٤٤ - ١٤٤ • (٢) م ن : ١١ / ١٠٠ •

(٣) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية : ١١١ •

(٤) قيل انه في المديح ، لكن معروفة دافع قول القصيدة وقراءتها كفيلان ان يخبراً بخير ذلك ان ضرب لنا ابو ذؤيب مثلاً هو ان رجلاً ، رحل عن قومه يطلب الطعام والمومة فجاء قرية فيها ما يريد واكثر مما يطعم ، فقال له اهل القرية احمل ما تريد وزد الحمل على ما تستطيعه فالخير كثير ، فالذى فعله اهل هذه القرية مع هذا الرجل كان اعظم منه ما حمل ابو ذؤيب خالداً - وهو ابن اخته - من امانيات ائتمته عليها ولكن خالداً خانه فيها ، فجاءت على اثر ذلك قصيد ابي ذؤيب والتي رد عليها خالد بقصيدة لها نفس الوزن والقافية اظهر فيها سخطه على ابي ذؤيب واستهزائه به ، وتهديده اياه • ينظر : ادويان : ١ / ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ • والضرورة

الغنية معياراً نقدياً ٨٥١ • والبناء الفني في شعر الهذليين : ٣٤٣ •

(٥) ينظر : وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية : ١١٤ •

التشبيه ، فقد بدأ يسرد قصة الخمرة ومن أين جاءت وكيف حملوها وكيف حافظوا عليها ثم انتقل الى النحل وعمله العسل ، وراح يصف النحل ومكانه ، وقد اتاه (الخالدي) وهو المشتتار وتسلق الجبل وصولا لاشتيتار العسل ، وحصل عليه ، ثم يقوم ابو ذؤيب بمزج العسل بتلك الخمرة فواصل القصتين معا ثم عمد الى مقارنة طيب الخمرة المزوجة بالعسل بطيب فم الحبيبة :

فاطيب براح الشام صرفا وهذه * معتقة صهباء وهي شيا بها
فما ان هما في صفحة بارقية * جديد حديث نحتها واقتضابها
باطيب من فيها اذا جئت طارقا * من الليل والتفت عليك ثيابها (١)

ولم يك دمج قصتي الخمرة واشتيتار العسل ببعيد عن ابي ذؤيب اذا عرفنا انه استعمل الاسلوب نفسه في قصة الخمرة وكذلك في وصف اشتيتار العسل ومقارنتها بطيب فم الحبيبة اكثر من مرة - كما ذكر ذلك - وقد تشابهت تلك القصص في جانب البناء اللفظي لمواضيعها مع الاختلافات الطفيفة والقليلة فيها مع هاتين القصتين المدموجتين مما سهل عملية ربطهما معا بالاسلوب نفسه .

ولعل سيطرة ابي ذؤيب ومقدرته على مسك ادواته اللغوية وتمكنه من شد اركان عمله الشعري بفكر واع وذهن متقد اثره في كثرة ولعه بهذا الاسلوب والتفنن به اكثر من غيره من شعراء قبيلته والشعراء الاخرين في زمانه ، واثره ايضا في ذلك الطول الكبير الذي يصطنعه بين (ما) وخبرها المقتن بالبناء الزائدة الذي لم يصل اليه شاعر غيره .

وقد افرز الاستقراء ثلاثة نماذج جعلتها متفردة لما سابقتها الا ول لساعدة بن جوية :
تالله ما ان شهلة ام واحد * باوجد مني ان يهان صغيرها (١)
فبعد هذا البيت يسرد الشاعر قصة (ام الولد) التي سنتحدث عنها في موضع اخر من هذا البحث ولم يجرب ذلك على عرف هذا الاسلوب ، اذ جاء بالخبر المقتن بالباء بعد

(١) ديوان الهذليين : ١ / ٨٠ ، ٨١

(ما) واسمها مباشرة ولعل انفعاله الحزين اثره في هذا الشأن ، وكذلك طول قصة ام الولد التي وصلت الى خمسة عشر بيتا الذي يصعب معه الاتيان بالخبر المجرد ، بالباء ، فجاء به مقدما ثم استرسل في سرد القصة .

وتجدر الاشارة الى ان ساعدة نفسها جاء في قصيدة له باسلوب النفي ب (ما) دون ان يكون خبرها مقترنا بالباء الزائدة ، وكانت ايضا بداية لقصة (ام الولد) التي تشابهت احد ائنها ونحوها مع قصة (ام الولد) التي تقدم الحديث عنها (١) . كما ان الاستقراء من نسيان ابي ذؤيب خبر (ما) في قصة (ام الولد) ايضا والتي تشبه قصتي ساعدة الى حد كبير (٢) . وهذا الامر يغري بالقول بان طول المسافة والتحكم بما ينبغي ان يناسب انفعال الشاعر ساعة الابداع الشعري ويناسب الموضوع الذي سيطرحه بالشاعر بين ذراعي الاسلوب (ما - ب) ولذلك نقول : بان موضوع قصة ام الولد لم يناسب الشاعر كثيرا في تطويعه لهذا الاسلوب فاخفق كل من ساعدة وتلميذه ابي ذؤيب في السيطرة على ذراعي الاسلوب لاعلى الموضوع المطروح بينهما .

اما النموذج الثاني فهو لابي خراش :

وما أهدى حياً تأخري يومه * بأخلد ممن صار قبل الى الرجم (٣)

فقد عقد الشاعر حكمته بهذا الاسلوب واكتفى بهادون ان يسرد قصة ما او ان يفرغ صورة بين ذلك .

اما النموذج الثالث فلابي خراش ايضا ان نراه فريدا بين نماذج هذا الاسلوب اذ يتكون من (ليمس) الناقبة ومن الباء الزائدة غير المقترنة بفعل التفضيل . وكان الموضوع المطروح بين ذراعي الاسلوب هو وصف مرقبة ، وامتدت المسافة بين (ليمس) وخبرها اربعة ابيات ، ويلحظ على هذا النموذج عدم وجود مقارنة بين طرفين واحد احسن من الثاني او افضل كما في اسلوب (ما) وخبرها ، وانما هناك تكافؤ بين الطرفين كما تبديه ابيات القصيدة (٤) .

ومما مر ذكره في هذا الاسلوب وما توضح لنا فيه نخلص الى ان الشاعر يعلم ان هذا الترابط الداخلي بين (ما) وخبرها المقترن بالباء الزائدة هو جزء من الترابط العام للشكل الشعري القائم (٥) وان هذا الاسلوب يزيد من شد انتباه المتلقي ويحفزه

(١) ينظر: القصيدة في م٠ن : ٢٢٧/١ وما بعد ها .

(٢) ينظر القصيدة في م٠ن : ٩٨/١ وما بعد ها .

(٣) ديوان الهذليين : ١٥٢/٢ (٤) تنظر الابيات في م٠ن : ١٥٩/٢ وما بعد ها .

(٥) دراسات في الشعر الجاهلي : ٦٦ .

لمعرفة الخبر وإيجاد الطرف الثاني من المقابلة. لتحدث فيه نشوة المقارنة والتفضيل، على أن الشاعر إذا طال مسافة التقاء (ما) بخبرها فإنه قد يرهق المتلقي ويضيع عليه فرصة النشوة التي يحدثها هذا الأسلوب ويعرض الأسلوب أيضا للخلل وعدم الاكتمال الصياغي له •

—٤—

يمثل أسلوب الامر والنهي إحدى الحالات التي يخرق فيها الشاعر حاجز الصمت الهامس بتفجيره قوة الانفعال المتضخم في الذات بوجه المخاطب ، وطبيعة الحال فان درجة الانفعال هذه يتحكم بها الشاعر نفسه وحسبما يقتضيه الحال الواقع ضمن نطاق حساسية الشعور لديه •

ولعل الشاعر المهذلي أكثر من صيغ الامر الابلاغية في محاولة استفتاح جو القصيدة وشحنه بدلالات انفعالية متنوعة ، وغالبا ما تكون للتهديد والوعيد ، او العزاء بالفقد ، او التعظيم والافتخار •

قال ابو خراش :

أبلغ علياً أطال الله ذلهم * إن البكير الذي اسعوا به هملاً (١)

وقال معقل بن خويلد :

فأبلغ كليلاً وإخوانيئة * وكبشاً فأنني امرؤ ماتسب (٢)

وقد يتردد الشاعر بين ابلاغ الاثنين والواحد نحو قول حذيفة بن انص :

الابلغ جمل السوارى وجابراً * وأبلغ بني ذى السهم عنا وعمراً

وقولا لهم عني مقالة شاعر * ألم بقول لم يحاول ليفخرا (٣)

واستعمل الشاعر المهذلي فعلا الامر (اعلم ، انظر) في بعض الصيغ الامرية المهددة

والمستعلية غالبا ، والناصحة المستعبرة حيناً آخر •

قال حبيب الاعلم :

(١) ديوان المهذليين : ١٦٧/٢ •

(٢) م : ٦٩/٣ •

(٣) م : ١٨/٣ ، وتضاف النماذج :

ج١ ، ص ١٦٢ ب ٦ / ج٢ ، ص ٤٨ ب ١ / ج٢ ، ص ٥٨ ب ١ / ج٢ ، ص ٢٢٤ ب ٢ / ج٢ ، ص ٢٥٣

ب ١ / ج٣ ، ص ٧١ ب ١ / ج٣ ، ص ٩١ ب ٤ / ج٣ ، ص ١٢٥ ب ١ ، ص ٢٠٢

وان سيادة الاقوام فاعلهم * لها صعدا^١ مطلعها طويل^(١)
وقال بد ربن عامر:

وحبوتك النصح الذي لا يشتري * بالمال فانظر بعدما تحبونسي
وتامل السبت الذي احذوكم * فانظر بمثل امامه فاخذوني^(٢)

ولربما اتخذ الهذلي من فعل الامر وسيلة لانها^٢ موضوع والبد^٣ بموضوع جديد داخل
القصيدة ، وتاتي في مقدمة هذه الافعال (دع) و (سل) وقد يتبعها الشاعر بالنهي
او بافعال امر اخرى .
قال ابو ذؤيب :

فدع عنك هذا ولا تغبط * لخير ولا تبتأس لضير^٤
وخفض عليك من الناهيات * ولا تك منها كثيرا بشير^(٣)

وقال المتخل :

دع عنك ذا الألسن ذمما اذا * اعرض واستبدل فاستبدل
وسل عن الحب بمضلوعة * تابعها البارى ولم يعجل^(٤)

وقال اميمة بن ابي عائذ :

فسل الهموم بغيرانسة * مواشكة الرجيع بعد انقال^(٥)
"ويمثل هذا الاستخدام للفعل (دع ومعناه ذل) و (سل) احد الجسور اللفظية المهمة في
بناء القصيدة ، وانه يمثل احدى المرتكزات اللفظية التي تمنح القصيدة اطارا فنيا واحدا ،
اذ توحد اطراف الصورة وتلم اشتاتها المتباعدة " . والشاعر لا يستخدمها بصورة عفوية ،
اذ تدل مواقعها على انها مرتكز حيوي في القصيدة ، وتدل على وعي الشاعر باستخدامها ،
وهذا الجسر اللفظي كان معروفا لدى الشعراء القدامى عموما ، ولما اهتموا الى
هذا الجسر اللفظي لم يخادروه الى نقلات اخرى بعيدة الصلة باجوائه ، وانما ظلوا على

(١) م^٥ ن : ٨٢ / ٢

(٢) م^٥ ن : ٢٦٢ / ٢ وتضاف النماذج :

ج ٢ ص ١٧١ ب ٢ / ج ٢ ص ٢٢٥ ب ٤ / ج ٢ ص ٢٦٥ ب ٢ / ج ٣ ص ٦٥ ب ١

(٣) ديوان المهذليين : ١ / ١٤٩ ، ١٥٠

(٤) م^٥ ن : ١١ / ٢

(٥) م^٥ ن : ١٧٤ / ٢

تصال وثيق بالمعاني المستخدمة والالفاظ المتفق عليها ، والصياغات الاسلوبية المكررة حتى جاءت ابياتهم متشابهة من حيث استخد ام الافعال واستعارة الجمل ، وتشابه الالفاظ ، وهي ملاحظة تحمل دلالة التأثر ، وتكشف عن مدى التأثير الذي حملته القصائد الشعرية عبر المراحل التاريخية الطويلة (١) .

وعلى العموم فان الشاعر الهذلي لم يكن محتفياً بهذا الجسر في ديوانه بل اقتصر على هذه النماذج وذلك يدل انه لم يستهوه النمط العام في اسلوب بناء القصيدة وانما استهوته اساليب اخرى ناسبت انفعالاته ، كما انه كان متمردا الى حد كبير على البناء العام للقصيدة فلم يجاره بل عمد الى ما يناسبه وماتليه عليه قريحته ساعة ابداعه الشعري .

اما بقية النماذج لاسلوب الامر والنهي ، فقد اتخذت في الغالب - سمة الانفعال الغاضب والهجومي على المخاطب ، حيث حدد فيه الشاعر افكاره في المخاطب وعواطفه نحو سلبية ام ايجابية منقسطاً بذلك عن توتره الحاد من جراء تصادم اعتلالاته به . هذا على مستوى دلالة الامر والنهي من الداخل ، اما من الخارج فقد رسم الشاعر للمخاطب صوراً تذكره باشياء ، تجلوه حقائق ، تحذره من افعال ، وتنظم او تقترح له سلوكاً او فعلاً ينتهجه

قال المتنخل :

فانهب فائق فتى في الناس احرزه * من حقه ظلم دعج ولا جبل (٢)

وقال اسامة بن الحارث :

عصاك الأقارب في أمرهم * فزائل بأمرك أو خالط (٣)

وقالت جنوب :

فاجزوا تباط شراً لا أبالكم * صاعاً بصاع فإن الذلّ معتوب (٤)

(١) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢ .

(٢) ديوان الهذليين: ٣٥/٢ .

(٣) م: ١٩٦/٢ .

(٤) م: ١٢٦/٣ . وتضاف النماذج :

جا، ص ٣١ ب ٤/٤، ص ٦٨ ب ٣/٢، ص ١٠٥ ب ٢/٢، ص ١٦٢ ب ٢/٢، ص ١٨٢

ب ٣/٢، ص ١٩٣ ب ١، ص ١٣٤ ب ٣، ص ٤/٤، ص ٢٢٥ ب ٣، ص ٤/٤، ص ٢٢٦ ب ٢ /

جا، ص ٢٢٩ ب ١، ص ٢٣٥ ب ٣، ص ٤/٤، ص ٢٣٨ ب ١، ص ٣، ص ١٦ ب ١/٢،

ص ٨٢ ب ٢/٢، ص ٨٧ ب ٢ .

النهي قول خالد بن زهير:

فلا تجزَعَنَّ من سِنَّةِ انتِ سرتها * وأوَّلِ راضٍ سِنَّةً من يسيورها (١)
صخر الفى :

أبا المثلم لا تخفّرهم ابدا * حتى الممات ولا تنسَ الذي فعلوا (٢)
حذيفة بن انس :

فلا توعدوننا بالجياد فأننا * لكم مضغة ما لجلجتُ فأمرت (٣)
ك نماذج اخرى ركز الشاعر فيها اوامره ونواهييه ولا حق صورته الابلاغية المتوقعة
مت مشحونة بالانفعال المتوتر الامر الذي انعكس على توشيح نسج البيت بظلال
يه * قال خالد بن زهير:

ولا تبعتْ الأفعى تد اور رأسها * ودعها إذا ماغيبتها سفاتها
واقصر ولا تأخذك مني عماية * ينفّر شاء العقالعين هواتها (٤)
ل ابو ذؤيب :

فلا تتبع الأفعى يربيك تنوشها * ودعها اذا ماغيبتها سفاتها
وأطفى ولا توقد ولا تك مخصاً * لنار العداة أن تطير شكاتها (٥)
ما يكون المخاطب (المرأة) فان الامر والنهي يستحيل الى عتاب يبعثه الشاعر
من رقيق *

ساعة بن جوية :

جمالِك انما يجديك عيش * أميمٌ وقد خلا عمرى قليل (٦)

- (١) م٠ن : ١٥٧/١ (٢) م٠ن : ٢٢٩/٢
(٣) م٠ن : ٢٨/٣ وتضاف النماذج : ج١ ص ٢١ ب ٥/ج١ ص ٤٤ ب ٤/ج١ ص ٩٧
ب ٢/ج١ ص ١٥٧ ب ١/ج١ ص ١٥٨ ب ٨/ج١ ص ١٥٩ ب ١/ج١ ص ١٦٢
ب ٣/ج١ ص ١٠ ب ٢/ج١ ص ١٧ ب ٢/ج١ ص ٢١ ب ٣/ج١ ص ٧٤ ب ١/ج١ ص
١٤ ب ١/ج١ ص ١٥٧ ب ١/ج١ ص ١٩٦ ب ٦/ج١ ص ٢٠٩ ب ٢/ج١ ص ٧
ب ٣/ج١ ص ٩ ب ٢/ج١ ص ١١ ب ٣/ج١ ص ٣٢ ب ٢/ج١ ص ٣٩٩ ب ٣/ج١ ص
٦٥ ب ٢/ج١ ص ٩٢ ب ٢/ج١ ص ١٠٩ ب ٤
(٤) ديوان الهذليين : (١/١٦٢)
(٥) م٠ن : ١٦٣/١ وتضاف النماذج :
ج١ ص ١٤٩ ب ٣/ج١ ص ١٥٠ ب ١/ج١ ص ١٥٦ ب ٥/ج١ ص ٢٥٢ ب ٥
(٦) م٠ن : ٢١١/١

وقال ابو خراش :

ولا تحسبي اني تناسيت عهده * ولكن صبري - يا اميم - جميل (١)

ويرق الامر كثيرا في حالة الانفعال الحزين ، ان نجد الشاعر يامر عينيه بالبكاء ، وكأنها لهول الصدمة بمن فقدت دموعها في امرها علما تنهمر : فترجحه • قال عبد مناف بن زهير :

فعيني الانبيكي دُبَيَّةٌ إِنَّهُ * وصول لأرحام ومعطاء سائل (٢)

وقال البريق :

الا يا عين ما فاكبي عبيرا * وعبد الله والنقر الخيارا (٣)

وقال رجل من بني ظفر :

الا يا عين بكّي واستجمي * شوون الراس رجل بني حبيب (٤)

واضح الاستقراء عن نموذج واحد كان الامر فيه موجبه الى الموت الذي نشعر به وهو يتخطفنا واحدا بعد واحد ولا نراه ، ولعل حزن الشاعر والمه العميق على من فقدهم وقلقه الذاتي من مواجهة المصير نفسه سببه في هذا التحدي الصارخ وهذا العتاب • قال المعطل :

فقلت لهذا الموت ان كنت تاركي * لخير فدع عمرا واخوته معا (٥)

كما تجدر الاشارة الى استعمال الهمزي الفاعل (نهامم ، نهيتك ، لقد نهيتك (٦) و (هيهات ، مهلا ، رويدا (٧) في بعض المواضع للتعبير عن اوامره ونواهيه دون الاتيان بالافعال او الصيغ الرئيسية لهذا الاسلوب •

— ٥ —

الاستفهام اسلوب يثير في نفس المتلقي انفعالات شتى تدخله في باب القلق بعد ما انس الراحة والاسترخاء ان يمتلك الاستفهام قدرة طيبة في ادخال المتلقي

(١) م٠ن : ١١٦/٢ • ويضاف النموذجان : ج٢ ، ص١٣ ب١ ، ج٢ ، ص٢٥ ب٤

(٢) م٠ن : ٤٦/٢

(٣) م٠ن : ٦٣/٣

(٤) م٠ن : ١١١/٣

(٥) م٠ن : ٤٢/٣

(٦) م٠ن : ج١ ، ص٦٨ ب٤ / ج١ ، ص٩٦ ب١ / ج١ ، ص١٧٤ ب١

(٧) م٠ن : ج١ ، ص١٥٨ ب١ / ج١ ، ص٢٤٩ ب٤ / ج١ ، ص٤٦ ب٤

في صميم الصورة " (٢) والشعراء القدامى امتلكوا زمام السؤال بما امدتهم بيئتهم من قلق ، فصاروا " حذاقاً في عرض الاسئلة حتى ان العديد منهم كان يفتح قصيدته بالسؤال " (٢) . والبهذليون لا يفترون عن امتدادهم البيئي اولا والشعري ثانياً اذ نلمح خطوط الاقتراب بينهم وبين من سبقهم في اطار البناء الشعري لبعض قصائدهم اذ يتصدر مطالعها السؤال المقلق المخيف عن الاطلال وماثيره من الم ووجع وذكريات ذهبية ذرو الرياح ، ويجعل من سؤاله نقطة انطلاق الى موضوعات القصيدة لتكتمل وحدة الانفعال النفسي ووحدة البناء الشعري للقصيدة . قال ابو ذؤيب :

أسألت رسم الدارم لم تسأل * عن السكن ام عن غيره بالاوائل
لمن طلل بالمنتضى غير حائل * عفا بعد عهد من قطار ووابل (٣)
ونلاحظ ان الشاعر لم يكتف بسؤاله عن اهل الدار وما جرى لهم وان عبرته لا زالت تترقق وان حزنه لم تضي سحابته بعيداً فعاد ليسأل عن الطلل الذي عفا عهده ومضى ، ولا يخفى على القارىء تصريح اشطر البيتين وكأن للقصيدة مطلعين لا مطلعاً واحداً .
وقال ساعدة بن جوية :

أهاجك معنى دمنة ورسوم * لقيلاً منها حادثٌ وقديم (٤)

وقال المتنخل :

هل تعرف المنزل بالأهيل * كالوشم في المعصم لم يجمل (٥)
ولعل قلة القصائد النطوال الملتزمة بالبناء التقليدي للقصيدة العربية ، وغلبة المقطعات على نتاجهم الشعري كانت وراء قلة السؤال عن الطلل واهله عند بهذليين .
ويطالعنا الهذلي بامثلة اخرى محورها الذات نفسها حيث عبرت عن الحيرة والقلق في محاولة للتجاوز واستبطان النفس لمعرفة ماهية مشاعرها تجاه الاشخاص او الاشياء ، كما دلت على مركزية المشكلة التي تعانيتها الذات وما يؤثر عليها عاطفياً او فكرياً ، فكانت الاسئلة حائرة قلقة قلق الذات وحيرتها .

(١) الصورة الفنية معياراً نقدياً : ٣٩٨ .

(٢) م٠ ن : ٣٩٨ .

(٣) ديوان الهذليين : ١ / ١٣٩ ، ١٤٠ .

(٤) ديوان الهذليين : ١ / ٢٢٧ .

(٥) م٠ ن : ١ / ٢ . وتضاف النماذج :

ج٢ ، ص ١٩١ ب ١ / ج٣ ، ص ٣٢ ب ١ / ج٣ ، ص ٥٨ ب ١ ، ٥٢ .

قال ابو ذؤيب :

أمن المنون وريبه تتوجع * والد هر ليمر بمعتب من يجزع (١)
وقال حبيب العلم :

وبجانبني نعمان قلت ألسن يبلغني مآرب (٢)

وقال ابو خراش :

أفسي كل ممسى ليلة انا قائل * من الدهر لا تبعد قتيل جميل (٣)
ولربما يعلم الشاعر جواب سؤاله ولكنه يستنكره في محاولة للترويح عن النفس من
لتقليل او زيادة نسبة التوتر في احساسه المتوثبة .

ويرق السؤال حين يوجهه الشاعر الى المرأة ذلك الكائن الذي يلهمه القول
ويصبره على قحل الطبيعة وعنائها الطويل ، فتارة يتوسل لها ويستعطفها وهي تروغ
عنه بغنجها ودلالها ، وتارة يشكو لها همه والمه في محاولة للمشاركة والعزاء .

قال ابو ذؤيب :

لله درك هل لديك معول * لمكاف أم هل لودك مطلب (٤)

وترى ابا كبير الهذلي يسائل ابنته (زهيرة) عن شبابه الذي ضاع وعن شبيه السندي
اخذ منه ماخذا في مطالع قصائده الاربعة (٥) . اما اسامه بن الحارث فيخاطب جارتته
بقوله :

أجارتتنا هل ليل ذي الهراقد * أم النوم عني مانع ما أراود (٦)

اما بدر بن عامر فيخاطب (فطيم) ولاندرى من تكون او ماتمثلة له ، ولعلها اسم مجرد
اصطنعه الشاعر وراح يحاوره ويثبه همه :

أفطيم هل تدري من متلف * جاوزت لا مرعس ولا مسكون (٧)

-
- (١) م٠ن : ١/١
(٢) م٠ن : ٨٢/٢
(٣) م٠ن : ١٥٧/٢ تضاف النماذج :
جا ، ص ٢٦ ب ٥ / جا ، ص ٦٧ ب ٢ ، جا ، ص ٧١ ب ٣ / جا ، ص ٨٦ ب ١ / جا ، ص ١١٥
ب ١ / جا ، ص ١٥٩ ب ٤ / جا ، ص ١٦٠ ب ١ / جا ، ص ١٦٢ ب ٥ / جا ، ص ١٩١ ب ١
(٤) ديوان الهذليين : ٦٣/١
(٥) ينظر : م٠ن : ٨٨/٢ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١١١
(٦) م٠ن : ٢٠١/٢
(٧) م٠ن : ٢٥٦/٢

ولربما تحول السؤال منها اليه فيزداد شحنا عاطفيا يستثير الشاعر ، وای اشارة
يخلفها سؤال المرأة • قال ابو ذؤيب :

قالت أميمة ما الجسمك شاحبا * منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع
ام ما الجنبك لا يلائم مضجعا * الا أقضّ عليك ذاك المضجع (١)

لقد اثارت (اميمة) شجونه المكبوتة ولمست جراحه الاليمة التي خلفها صوت
بنيه ، فارادت ان تخرجه من تجلده المصطنع الذي ينخر في قلبه ويدي اجله منه ،
ارادت ان تريحه من خزين جراحه المسموم ، واستطاعت ان تحرك دموعه وتستثيرها على
بنيه في قصيدة رائعة كان السؤال المفتاح الى اعماق نفسه ولربما كانت اميمة شخصية
مجردة اصطنعها الشاعر للدخول في موضوعه الشعرى وهو رثاء ابنائه .
وقال ابو ذؤيب ايضا :

بأحسن منها يوم قامت كريمة * أتصرم حبلي ام تدوم على وصل (٢)
فسوءها هذا احسن من ظبي يرتح ويلعب وهو مكتنز لحم المومخرة ، ولا يخفي جمال الظبي
وهو على هذه الصورة التي رسمها له ، وعلى الرغم من ذلك فحال المرأة وقت السؤال هو
خير من حال الظبي ، وهل يرقى الظبي الى دل المرأة وغنجها ساعة اللقاء هذا ما يراه
ابو ذؤيب (٣)
وقال عمرو ذو الكلب :

الا قالت غزيرة إذ رأتي * ألم تقتل بأرض بني هلال

فيجيبها بقوله :

أسرك لو قتلت بأرض فهم * وكل قرأبأت الى ابتهال (٤)

وكان هذا السؤال ايضا مفتاح القصيدة التي سرد فيها الشاعر بطولته ومآثره وكيف نجى
من أعدائه ، ولعل سوءها الاستغزاي اثره في انطلاقة النص ، وكان سوءها يلفت الى ان
الشاعر او هذا الصعلوك المخامر قد ذاق الموت مرات ومرات ولكنه ينجو منه في كل مرة
بما امتلك من قوة وشجاعة •

(١) م٠ن : ٠٢ / ١

(٢) م٠ن : ٠٣٦ / ١

(٣) ينظر الابيات الخمسة قبل هذا البيت • م٠ن : ٠٣٦ / ١

(٤) م٠ن : ٠١١٣ / ٣

ويبقى سؤال الشاعر الى الآخر وسؤال الآخر له سواء أكان فردا ام مجموعا فقد شكل محورا مهما في تساوياته ، واصطبغ بانفعالات عدّه كان اثرها في البنية الادائية لاسلوبه . وكانت امثلة المقابل قليلة موازنة لاسئلة الشاعر له ، وهذا يدل على تضخم الذات امام المقابل وانضمار تاثير المقابل في الشاعر .

وقد يكون المقابل مجردا يعني اى احد وكل احد وقد يعني نفسه . قال ابو ذؤيب :
لا بدّ من تلفٍ مقيمٍ فانتظِرْ * أبارض قومك أم باخرى المصرعُ ؟ (١)

وقال ايضا :

يا همل أريكَ حمولَ الحىّ غادية * كالنخل زينهَ ينمغ وافضاحُ (٢)

وقد يحدد الشاعر المقابل ليوجه اليه وعيدّه وتهديدّه . قال ابو خراش :

أواقدُ لم أغركَ في أمرٍ واقدر * فهل تنتهي عني ولمت بجاهل (٣)

وقال صخر الغي :

ماذا تريد بأقوالِ أبلغها * أبا المثلّم لا تسهل بك السبل (٤)

وقد يكون السؤال من جماعة المتكلمين الذين يخبر عنهم الشاعر ، وقد يجيب على سؤلهم كما نجد في قول لبي العيال :

وقالوا من فتىّ للحرب * يرقبها ويرتقبُ

فكنت فتاهم فيها اذا تدعى لها تشب (٥)

اذ ان سؤلهم كان داعية لظهار شجاعة مرثية واقادمه في الحرب والقتال ، ولربما افتعل الشاعر هذا السؤال لهذا السبب .

ويلج الشاعر في الاستفهام الانكارى معرضا به ومبينا حاله من يوجهه اليه ،

قال ساعده بن العجلان :

فمالك اذ مررت على حيين * كظيما مثل ما زفر اللهيْدُ

ومالك اذ عرفت بلي خثيم * وإياهم على عمد تكيْدُ (٦)

فالشاعر هنا وظف الاستفهام الانكارى للتعريض والاستهزاء بخصمه الذى هرب من امامهم

(١) م٠ ن : ٣ / ١

(٢) م٠ ن : ٤٥ / ١

(٣) م٠ ن : ١٣٩ / ٢

(٤) ديوان الهذليين : ٢ / ٢٢٨

(٥) م٠ ن : ٢٤٥ / ٢

(٦) م٠ ن : ١٠٨ / ٣

وولى مدبرا بعدما كان يروم سفك دمهم بالاغارة عليهم وينهب ما يملكون • وقد يلح الشاعر باستفهامه الانكارى لبيان حاله وما هو عليه ، وماذا يستطيع ان يفعل —•
قال ابو جندب :

من مبلغ ملائكي حبشيا * أبا بنمي زليفة الضحيا
أما تروني رجلا جونييا * حفّج الرجلين أفجيا
سلو هذيلًا وسلنوا علييا * أما أسلّ الضارم البصريا
حتى أموت ماجدا وفييا * اذا رأيت جاريا مخشيا (١)

لقد وظف الشاعر استفهاماته لرسم صورة واقعية لنفسه ، اکتنزت انفعالاته المتنوعة التي استأثرت باهتمامه وشكلت لديه ارتكازا يجب البوح به ليروح عن نفسه •

واخيرا تجدر الاشارة الى ان الشاعر الهذلي استعمل من الادوات ما ووفى بحاجته في الاداء ، فكانت الهمزة و (هل) متصورتين قائمة الحضور ، ولعل سبب تصدّر الهمزة يرجع الى ان لها من الخصائص ما يجعلها مطيعة للشاعر في استفهامه ، فهي تستعمل للتصور والتصديق ، وهي للعاقل ولغيره ، كما انها تدخل على الفعل والاسم فضلا عن انها قد تحذف ويقتضى الاستفهام موجودا في سياق الكلام ، وفضلا عن هذا فانها تخرج الى معان مجازية لا تتحقق بغيرها من الادوات فانك لا تقدر على الاستفهام ب (من) استفهاما انكاريا او تقريريا مثلا • اما (هل) فلها من الخصائص ما يجعلها تأتي بعد الهمزة وقبل غيرها من ادوات الاستفهام الاخرى والهمزة وهل لا محل لهما من الاعراب خلاف اسماء الاستفهام الاخرى التي يجب ان تتسع بما يكمل معناها الدلالي ، وهذا الامر يعلل كثرة استعمال الهمزة وهل عموما (٢) .

وتلي هاتين الاداتين (ما) و (من) و (لماذا) و (كيف) و (اى) و (انسى) في الديوان • اما بقية الادوات الاستفهامية فلم تاخذ حيزا من اهتمامه ، فجو لا يسأل عن الزمن ب (متى) لانه واقعي يجب ان يعيش لحظته الانية لا ان يتذكر او ينتظره ، والمكان كذلك لا يسأل عنه لانه يحتوى كل مكان بعاطفته ومشاعره ، فاين ما حل كان مكانه ، ولا يتعب نفسه بالسؤال عن العدد فهو يرى الاشياء كلها امامه كثيرة او قليلة فلا يجزئ هذه النسب ويقالق باله بها فهو لم يتعود

(١) م ن : ٣ / ٨٦ - ٨٧ •

(٢) ينظر: معاني النحو: ٦٠٦ / ٤ البحث الخاص بالاستفهام وادواته •

التجزئة والتعدد بعد (١) .

٦-

وتتواصل مع اساليب الشرط والفي والامر والنهي . . الخ جملة النداء ، وقد تخللت انسجة الابيات لتزيد من انتباه المتلقي او المخاطب ، وتبييض الازمان الى اذاعة امر ما او حقيقة او لتفصح عن انفعال مكبوت احتكرته ذات الشاعر طويلا ، لذلك كان النداء متأصرا مع الاساليب الاخرى متداخلا معها ليؤدي الشاعر بكل ذلك وظيفة الخطاب الابلاغي .

قال ابو ذؤيب :

أعادل لا إهلاك مالي ضرني * ولا وارثي - إن ثمر المال - حامدي (٢)

وقال قيصر بن العيزارة :

يا حارثي يا بن أم عميد * كمد كائسي في الفؤاد لهيد (٣)

وقالت جنوب :

فاقسم يا عمرو لو نبهك * اذن نبها منك داء عضالا (٤)

وقد يهمس الشاعر الى المخاطبة ويبث لها شجوه وما اعتصر في قلبه من هموم فكانت جملة النداء تثير مكان الانفعال لدى الشاعر ، وتعرض حديته لتزيد من قسوة وحدة مشاعره تجاه ما اصابه من عوارض وخطوب ولتخفف بذلك عن نفسه .

(١) وهذه طائفة من النماذج الاستفهامية في الديوان :

جا ، ص ٣ ، ب ٤ / جا ، ص ٢١ ، ب ٢ / جا ، ص ٤٧ ، ب ٤ / جا ، ص ٧٠ ، ب ٣ / جا ، ص ٩١ ، ب ٤
جا ، ص ١٠٤ ، ب ١ / جا ، ص ١٢٩ ، ب ١ / جا ، ص ١٥٠ ، ب ٣ ، / جا ، ص ٦٥ ، ب ١ / جا ، ص ٢٠٠ ، ب ٣ / جا ، ص ٢٠٤ ، ب ٣ / جا ، ص ٢٢٠ ، ب ١ / جا ، ص ٢٢١ ، ب ٤ / جا ، ص ٢٢٧ ، ب ١ ، ص ٢ ، ب ٦ / جا ، ص ٢٢٣ ، ب ١ / جا ، ص ٢٣٣ ، ب ١ / جا ، ص ٢٤٨ ، ب ٢ / جا ، ص ٢٧٧ ، ب ٢ / جا ، ص ٨٥ ، ب ٣ / جا ، ص ١٠٢ ، ب ٥ / جا ، ص ١٢٧ ، ب ١ / جا ، ص ١٤٩ ، ب ٥ / جا ، ص ١٥٥ ، ب ٢ / جا ، ص ١٦٥ ، ب ١ / جا ، ص ١٠٢ ، ب ٣ / جا ، ص ٢٢٤ ، ب ٤
جا ، ص ٢٢٧ ، ب ١ / جا ، ص ٢٦٢ ، ب ٢ / جا ، ص ٢٦٥ ، ب ٢ / جا ، ص ٣٠٨ ، ب ١ / جا ، ص ٣٠٨ ، ب ١٢
ب ٣ / جا ، ص ١٢ ، ب ٣ / جا ، ص ٩ ، ب ١ / جا ، ص ٣٢ ، ب ٢ / جا ، ص ٣٢ ، ب ٢ / جا ، ص ٣٨ ، ب ٢
جا ، ص ٤٥ ، ب ١ / جا ، ص ٤٧ ، ب ١ / جا ، ص ٤٧ ، ب ١ / جا ، ص ٥٥ ، ب ١ / جا ، ص ٥٥ ، ب ١ / جا ، ص ٦٤ ، ب ٤ / جا ، ص ٧٦ ، ب ١ / جا ، ص ٨٧ ، ب ٤ / جا ، ص ٩٦ ، ب ٥٥

(٢) ديوان الهذليين : ١ / ٢٣ .

(٣) م : ن : ٣ / ٧٢ .

(٤) م : ن : ٣ / ١٢١ . ويضاف النموذج : جا ، ص ١١١ ، ب ٣ .

ل ساعدة بن جوية :

وإني يا أميم ليجتديني * بصحتهم المحسب والذخيل (١)

ل ابو كبير :

أزهير ويحك ما لراسي كلما * فقد الشباب أتى بلون منكسر (٢)

ال ابو خراش :

أفاطم اني أسبق الحنف مقبلا * وأترك قرسي في المزاجف يستدمي (٣)

ربما كانت جملة النداء في خطاب المرأة نقطة انطلاق الشاعر نحو موضوعه كما نجد في قصيدة مالك بن خالد الخناعي التي يتحدث بها الى (مي) (٤)، وقصائد ابسي ير التي افتتحها بنداء ابنته (زهيرة) (٥)، وقصيدة اسامة بن الحارث التي افتتحها بنداء جارتها (٦)، وقصيدة ساعدة التي افتتحها بنداء (نعم) (٧)، وهذا يدل على شيء فانه يدل على قدرة المرأة على امتصاص انفعالات الشاعر مهما نتحدثها بما امتلكت من مكانه في قلبه .

وقد يستطيع الشاعر نداء البيت او الدار التي فارقتها جسداً ولم تفارقه

سوى وذكريات حبيبة لديه وأليمة .

ل ابو ذؤيب :

يا بيت (خفاه) الذي يتحبب * ذهب الشباب وحبها لا يذهب (٨)

قال ابو قلابة :

يا دار أعرفها وحشا منازلها * بين القوائم من رهط فألبان (٩)

(١) م٠ن : ٢١٢ / ١

(٢) م٠ن : ١٠١ / ٢

(٣) م٠ن : ١٣٠ / ٢ ويضاف النموذج : ج٢ ، ص ٢٥٦ ب٣

(٤) ينظر م٠ن : ١ / ٣

(٥) ديوان المهذليين : ٨٨ / ٢ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١١١

(٦) م٠ن : ٢٠١ / ٢

(٧) م٠ن : ٢٠٨ / ٢

(٨) م٠ن : ٦٣ / ١

(٩) م٠ن : ٣٦ / ٣

وربما كثر الشاعر جملة النداء وابتدأ أغلب أبيات قصيدته او مقطوعته بها ،
 لزيادة التنبيه والتاكيد ، كما تخفي وراءها انفعالا مشحونا بعاطفة معينة تجاه
 هذا المنادى ونجد تضخم هذه الحالة في ثلاث قصائد ، كان صوت التهديد والوعيد
 فيها غالبا جدا ، ان كانت نقائض شعريّة بين شاعرين من هذيل هما ابوالمثلم
 وصخرالغني^(١) ، ولعل استثارة الشاعر بفقوضة تحمل صدور ابياتها اسمه تجعله
 يفكر حين يردُّ على شاعرها ان ياتي باسمه ايضا ويزيد من تكراره مع ازدياد عرض مثالبه .
 وتجدر الاشارة الى استعمال الشاعر جملة النداء لشد اركان قصيدته المتعددة
 الموضوعات ، ان يجعل المنادى محورا تدور حوله خواطره وافكاره ونوازمه . ان نجد
 ابا ذؤيب قد كرر جملة النداء (أناذل) ثلاث مرات في قصيدته^(٢) ، ان جعل الاولى
 في البيت الاول ، والثانية في البيت الرابع ، والثالثة في البيت الثالث عشر والاخير
 فأكملت بذلك حلقة موضوع الشاعر .

وبعد هذا العرض ومن النماذج المستقراة^(٣) في الديوان نجد ان المهذلي
 اقتصر في استعماله على ادوات النداء الياء والمهمزة . ولم يستعمل (ايا) او (هيا)
 او (وا) ، ولعل سبب ذلك عائد الى بعد دلالة هذه الادوات عن استشعار تجربته
 الشعرية فلم يكن بحاجة لها كحاجته للياء او المهمزة اللتين احتلتا مكانا متميزا

(١) ينظر م٠ن : ٢٢٦/٢ - ٢٢٤

(٢) ينظر م٠ن : ١٢٠/١ - ١٢٣

(٣) النماذج في الديوان :

ج١ ، ص ٤٥ ب٣ / ج١ ، ص ١٢٠ ب٢ / ج١ ، ص ١٢١ ب٢ / ج١ ، ص ١٦٥ ب١ /
 ج١ ، ص ١٩١ ب١ / ج١ ، ص ٢١٢ ب٢ / ج١ ، ص ٢٢٢ ب١ / ج٢ ، ص ١٧ ب١ / ج١ ، ص ٤٤
 ج٢ ، ص ٨٥ ب٣ / ج٢ ، ص ١١٦ ب٣ / ج٢ ، ص ١٣٤ ب٣ / ج٢ ، ص ١٣٦ ب٢ /
 ج٢ ، ص ٣٨ ب٣ / ج٢ ، ص ١٣٩ ب١ / ج٢ ، ص ١٤٤ ب١ / ج٢ ، ص ١٧٢ ب١ /
 ج٢ ، ص ٢٢٥ ب٣ / ج٢ ، ص ٢٣٨ ب١ / ج٢ ، ص ٢٦٥ ب٣ / ج٣ ، ص ٣ ب١ / ج٣ ، ص ٣٤ ،
 ص ٤ ب٢ / ج٣ ، ص ١٦ ب٢ / ج٣ ، ص ٢٤ ب٢ / ج٣ ، ص ٣٢ ب٢ / ج٣ ، ص ٣٨ ب٢ /
 ج٣ ، ص ٦٨ ب٣ / ج٣ ، ص ٩٥ ب٢ / ج٣ ، ص ٩٦ ب٥ / ج٣ ، ص ١٠٦ ب١ / ج٣ ،
 ص ١٠٧ ب٤ / ج٣ ، ص ١١ ب١ .

ناه قصيدته وتوشيح نسيجها الشعري بعواطف معينة ضحها الشاعر عن طريقها .

عند التدقيق في سرد احداث القصص الهذلي - الذي سنتناوله لاحقا -
 ح امكانية الشاعر في الربط المرتب المحكم بين الاطراف الشعرية المتوافقة
 استخدام بعض حروف العطف مثل الغاء الدالة على الترتيب يوحي بمثل ما ذهبنا
 تفسيره من حيث التتابع والترتيب والتوافق ، وتوحي كذلك بمتابعة الشاعر
 حاسيس المبتوثة وهي تنوال بشكل متناسق ومرتب ، لا يمكن تقديم بعضها على
 ن او استبدال حالة بحالة " (١) . وليس من شك ان اقص يحتاج معه الشاعر
 ربط حوادثه وسردها وتتابعها الى حروف العطف ليعلق بها ويربط الاحداث
 بها ببعض ، ولهذا فان " من يرجع الى الشعر الجاهلي يجد مثل هذه الظاهرة
 نذ طريقا واضحا عند بعض الشعراء " (٢) .

ولا يتسنى للشاعر ان يسيطر على ادواته اللغوية ما لم يمتلك قدرا
 الثقافة والتجربة الشعرية التي تؤهله لمرعاة استخدام اللغة وادواتها واساليبها
 اعة واحتراف ، قابو ذويب عند ما يصف حمر الوحش والصادق ، يستخدم الفاء
 ف تنسيق فيشد اجزاء القصيدة :

فوردن والعيقوق مقعد رابى * الضرباء فوق النظم لا يتلغ
 فشرعن في حجرات عذب باردي * حصيب البطاح تغيب فيما لا ذرع
 فشرن ثم سمعن حسا دونه * شرف الحجاب ، وربب قرع يقرع
 فلكرته فنفرن وامترست به * سطاء هادية وهاب جرشح
 فرمن فأنفذ من نجود عائط * سهما فخر ورشيه متصمغ
 فبدا له اقرب هذا رائفا * عجا فعيت في الكنانة يرجع
 فرمى فالحق صاقد يسا مطهرا * بالكشح فاشتمت عليه الاضلع

(١) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١١٧ .

(٢) م٠ ن٠ ١١٧ .

فابْدَهَنَّ حَتَوْفَهَنَّ فَهَارِبُ * بذمائه او بآركُ متجعجج (١)

وعلق ابن رشيقي بعد ما اورد هذه الابيات " فانت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرد له ، ولم ينحل عقده مولا اختل بناؤه ، ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته اياه لما تمكن له هذا التمكن " (٢).

ويتابع ابو ذؤيب بهذا الامسك الرائع المتقن قصة الثور المسن الذي رصدته كلاب الصياد ، وكان نهبا لسهامه القاتلة (٣).

وقد يستطرد الشاعر بين حلقتي الربط ضمن نطاق القصة او الحدث المروى فيزيد من تشويق السامع / المتلقي / وشد انتباهه نحوه ، ثم يعود ليرسط الحدث مرة اخرى وهذا الاستطرد قد يقصر او يطول حسب تمكن الشاعر من مسك ادواته الشعرية .

فساعدة بن جوئية في قصيدة له يستطرد في وصف ضبعة هزيلة أتت ميتاً دفن حديثاً ، ويستغرق في وصفها ثلاثة ابيات ثم يعود ليربط الحدث من جديد بالفاء الرابطة ليخبرنا بما فعلت هذه الضبعة بقبر الميت ، وجاء استطراده هذا اضفي الغلظة والتوحش على هذه الضبعة فيزيد من مرارة الموت :

وغودرَ ثاوييَا وتأوبتُه * مذرعة - أميم - لها قليلُ
لها خفان قد ثلبا ورا من * كراس العود شهيرة نوولُ
تبيت الليل لا يخفى عليها * حمار حيث جر ولا قتييلُ
كشي الأقبل الساري عليها * عفاء كالعباءة وعفشاييلُ
فذاحت بالوتائر ثم بيَدت * يديها عند جانبه تهيلُ
هنالك حيث يتركه ويخدو * سليبا ليس في يده قتييلُ (٤)

(١) ديوان الهذليين : (١/٦، ٧، ٨، ٩، العيوق : نجم يطلع بحيال الثريا ، والضرباء ، الذين يضربون القداح ، ورايس ، الذي يربا ، اي الذي ينظر الى ضاربي القداح ، يتتلع : يتقدم . حصب البطاح : اي ذات حصباء . السطعاء : الطويلة العنق ، جرشع : منتفخ الجنين . النجود : الاتان الطويلة . اقرب : خواصر الحمار . مطهر : السهم البعيد الذهاب . متجعجج لاصق بالارض قد صرع .

(٢) العمدة : (١/١٣٠)

(٣) ديوان الهذليين : (١/١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥)

(٤) م ن : (١/٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨) مذرعة يعني ضبعا . القليل : الشعر والوبر العفشليل : الجافي . ذاهت : مرت سريعا ، الوتائر : طرائق مرتفعة من الارض .

وقد يستعمل الشاعر الحوار فيشد أركانه بتتابع حرف العطف مع تتابع
ث الحوار، ففي مقطوعة لصخر الغي يتحدث مع (الحمامة النائحة) ويبت هزئه
جونه على ابنه المفقود ويسألها عنه وهي تسأل عن ابنها المفقود أيضا ، فيرجح
مما ويردّ صاحبه بيأسٍ ووجدان متفطر ، حيث يدبر الشاعر هذا الحديث بكل مهارة
عما تسلسله وترتيب أحداثه :

تجهننا غاديين فساء لتني * بواحد ما وأسأل عن تليدي
فقلت لها فأما ساق حر * فبان مع الأوائل من ثمود
وقالت لن ترى أبداً تليدا * بعينيك آخر العمر الجدي
كلنا رداً صاحبه بيأسٍ * وتأنيب ووجدان بعيد (١)

رد قيصر بن غيزارة أحداث أسره وما دار بينه وبين من أسروه من حديث مسلسل
بـ بحرف العطف ومنسقا الأحداث التي جرت بتتابع مشوق ، ومشحون بالترقب والتوقع

غداة تناجوا ثم قاموا فأجمعوا * بقتلي سلكى ليسر فيها تنازع
وقالوا عدو مسرف في دمائكم * وهاج لأعراض العشييرة قاطع
فسكنتهم بالقول حتى كأنهم * بواقر جلع أسكنتها المراتع
وقلت لهم شاء رغيب وجامل * وكلكم من ذلك المال شابع
وقالوا لنا البلهاء أول سؤلة * وأعراسها والله عني يدافع (٢)

يقوم الشاعر بسرد الأحداث عن طريق ترتيبها بالارقام أو التقسيمات المتتابعة
عطف ، وهذا " دليل سليم من أدلة المنطق الناضج الذي يوحى بالتسلسل
بتابعة " (٣) وان كان المهذلي قليل العناية بالتقسيم العددي ، إذ يكفي في
الب بالتعميم .

(١) ديوان المهذليين : ٦٧/٢ • تليد : اسم ابنه ، ساق حر : اسم ابن الحمامة •
(٢) م : ٧٦/٣ ، ٧٧ • سلكى : أى اجمعوا امرا ليسر فيه اختلاف • جلع : بقر
لاقرون لها • البلهاء : ناقة عنده ، أعراسها : الأنهار • يريد
أخذ ما معها من الأبل •

(٣) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية : ١١٨ •

قال ابو قلابة:

فمنا عصبية لاهم حماة * ولا هم فائتونا في الذهب
ومنا عصبية أخرى حماة * كغلي النار حشت بالثقاب
ومنا عصبية أخرى سراح * زفتها الريح كالسنن الطراب (١)
وحين يتابع الشاعر رسم صورته ، ليكمل خطوطها الرئيسية التي ابتدأها ، يستغل
بالحروف العطف من مزينة ليراكم هذا التتابع الحدي ، وليستكمل الصورة التي
غالبا ما تكون سريعة سرعة الانفعال المنطلقة منه كما نجد ذلك في الصورة التي
رسمها صخر الغي لنفسه حين وقع او كاد في أسراعدائه :

وخشيت وقع ضريبة * قد جربت كل التجارب
فأكون صيد هم بهما * وأصير للضبيع السواقب
جزرا وللطير المريبة * والذئب والثعالب
وتجر مجرمة لها * لحمي الس أجر حواشب
سوذ سحاليك كأن * جلود هن ثياب راهب (٢)

ونجد ذلك التراكم الحدي او الصوري بالعطف في مقطوعة لابي خراش يتحدث
فيها عن هربه عندما رأى اعداءه مقبلين عليه ايما اقبال :

لما رايت بني سفافة اقبلوا * يشلون كل مقلص خباب
فكشيت ربح الموت من تلقائهم * وكرهت كل مهمد قضاب
ورفعت ساقا لا يخاف عثارها * وطرحت عني بالعرء ثيابي (٣)
وبعد هذا العرض ومن النماذج المستقرة (٤) يتبين قدرة ومهارة المهذلي

(١) ديوان المهذليين : ٣٥/٣ . وينظر النموذج : ج٢، ص٥٠، ب١، ٢٠٢، ٠

(٢) ديوان المهذليين : ٨٠، ٧٩/٢

(٣) م٠ : ١٦٨/٢

(٤) النماذج في الديوان :

ج١، ص٠٤-٤٣ / ج١، ص٩١ / ج١، ص١٠١، ١٠٤ / ج١، ص١٤٣، ١٤٤ /
ج١، ص١٤٧، ١٤٨ / ج١، ص١٦٢ / ج١، ص١٩٦-١٩٧ / ج١، ص١٩٩-٢٠٧
ج١، ص٢٠٨-٢١١ / ج١، ص٢٢٨-٢٢٤ / ج٢، ص٢٢ / ج٢، ص٢٣ / ج٢،
ص٣٥-٣٦ / ج٢، ص٤٤ / ج٢، ص٥٠-٥٥ / ج٢، ص٦٢-٦٥ / ج٢، ص٧٤-٧٦

وسيطرته على مجريات وقائعه السردية وترتيبها بشكل دقيق ينم عن ادراك موعسي وثقافة باستعمال ادوات اللغة وتطويرها للتعبير عن تجاربه الشعرية .

— ٨ —

ويلاحظ الشاعر الهذلي لدعم افعاله التي تتجسد فيها القوة والرجولة وافكاره في الكون والحياة الى مجموعة من المؤكدات التي تزيد من ايقاعية النغم المنفصل الذي تتجسد فيه الالفاظ والتراكيب لتزيد من حدة الخطاب وابرار ملامحه المضمونية . ومن هذه المؤكدات التي استعملها الشاعر الهذلي (إن) حيث تنصد ربعمس الابيات او تدخل ضمن نسيجها لتفتح نافذة الايضاح المضموني في خطاب الشاعر ، وقد ياتي في خبرها (اللام) فيزيد من ذلك الايضاح ويعضده ، ومن ذلك :

- (١) اني لربيب الدهر لا اتضعض
- (٢) اني باهل سودتي لمفجج
- (٣) فاني شريت الحلم بعدك بالجهل
- (٤) وان موعسي اثره لكثير
- (٥) واني لا بــــن اقوام
- (٦) وان ثوائي عندها لقليل
- (٧) اني لاهواك حقا غير ما كذب
- (٨) ان الدهر ذو تلويح
- (٩) اني امرؤ ابكي على جاريته

==
 ج٢، ص ٩٤-٩٧ / ج٢، ص ١١٩-١٢١ / ج٢، ص ١٨٢-١٨٧ / ج٢، ص ١٩٥ /
 ج٢، ص ٢١٤-٢١٨ / ج٢، ص ٢٤١، ٢٤٢ / ج٢، ص ٢٥٤-٢٥٥ / ج٢، ص ٢٦٤ ،
 ٢٦٥ / ج٣، ص ٦ / ج٣، ص ١٦ / ج٢، ص ٢٣، ٢٤ / ج٣، ص ١٠٣، ١٠٤ / ج٣، ص
 ١٢٠، ١٢١ .

- | | | | |
|-----|----------------------|-----|-----------|
| (١) | ديوان الهذليين : ٣/١ | (٢) | م : ٤/١ |
| (٢) | م : ٣٦/١ | (٤) | م : ١١٤/١ |
| (٥) | م : ٢١٣/١ | | |
| (٦) | م : ١١٦/٢ | | |
| (٧) | م : ٢٠٨/٢ | | |
| (٨) | م : ٢٦٤/٢ | | |
| (٩) | م : ٨٦/٣ | | |

انّ الصّحيفة لا تحالبها الثالوث^(١)

انّي ذو مبادهة^(٢)

انّ الدهر مهلك من ترى^(٣)

فلا تواعدونا بالجياد فاننا * لكم مضغمة ما لجلجت فأمرت^(٤)

وانا قد قتلنا من علمتم * فليستم بعد في قفّ حصين^(٥)

ونلاحظ على الجملة التي تصدرتها (ان) محاولة الشاعر لدفع الافعال معين او التستر عليه او ليوكد حالة تمرّبه ، او ليظهر قوته بالسلاح والجياد ، او يرسل حكمة اراد لها النفاذ بقوة لقلب متلقيه ، وساعد تصدر (ان) وتشديد النون فيها مع كسر همزتها المتقدمة والذي اعطى تصويتا قويا الى ابراز ما يريد ه الشاعر من معنى في ادائه الشعري .

ولم يركن الشاعر المهذلي الى وحدوية هذا الاداء في التاكيد ، بل لجأ الى جملة من المؤكدات اظهرت ما للمهذلي الشاعر من امكانات فعلية ومطلقات فكرية تمحورت عليها احساسه وانفعالاته . من ذلك تكرار حرف النفي في قول ابي ذؤيب :

الفيته لا يفلّ القرن شوكتة * ولا يخالطه في البأس تسميح^(٦)

وقال خالد بن زهير:

نشأت عسيرا لم تديت عريكتي * ولم يعمل يوما فوق ظهري كورها^(٧)

او بتكرار حرف النفي وفعله كقول ابي جندب :

وما خلّنتني لابن الأغرّ مثمرا * وما خلّنتني أجنبي عليه الجرائم^(٨)

(١) م^٥ ن : ٢ / ٢٢٤ .

(٢) م^٥ ن : ٢ / ٢٢٩ .

(٣) م^٥ ن : ٣ / ٢٨ .

(٤) م^٥ ن : ٢ / ٤٨ .

(٥) ديوان المهذليين : ١ / ١٠١ .

(٦) م^٥ ن : ١ / ١٥٨ . وتضاف للنماذج : ج١ ، ص ٩٢ ب ٢ / ج١ ، ص ١٢٣ ب ٥ / ج١ ،

ص ١٤٥ ب ١ / ج١ ، ص ١٨٨ ب ٤ / ج١ ، ص ٢١٦ ب ١ / ج٢ ، ص ١٥ ب ١ / ج٢ ، ص ٣١

ب ٣ / ج٢ ، ص ١٢٦ ب ٢ .

(٧) م^٥ ن : ٣ / ٨ .

او بزيادة الباء في خبر ليس كقول المعطل :

أمن جنة الطيرف لم تباليس : بحاقبة الا قميصا مئنا (١)

او بزيادة (ما) بعد (اذا) كقول ابي كبير :

فأنت به حوش الجنان مبطنا * شهدا اذا مانام ليل المهوجل (٢)

او بزيادة (ما) عموما كزيادتها في قول البريق :

الا ياعين ما فابكي عيدا * وعيد الله والنفر الخبارا (٣)

او بزيادة (ان) بعد (ما) كقول ابي خراش :

تقول ابنتي لما راتني شيئا * سلمت وما ان كدت بالامن تمام (٤)

وباستعمال (قد)

لكول المعطل :

وقد دخل الشهر الحرام وخليت * تهامة تهوى باديا لهواتها (٦)

(١) م ن : ٥١/٢ ، وتضاف النماذج : ج ٢ ص ١٢٨ ب ٢ ج ٢ ص ٩١ ب ٢ ج ١ ص ٥٧

ب ١ ج ١ ص ١٩٢ ب ١ ج ٢ ص ٢٢٥ ب ٢ ج ٢ ص ١٤٩ ب ١ ج ٢ ص ١٧٧ ب ٧

(٢) م ن : ٩٢/٢ ، وتضاف النماذج : ج ١ ص ٣٠ ب ٢ ج ١ ص ٣٠ ب ٣ ج ١ ص ٤٤

ب ١ ج ١ ص ٢١٥ ب ١ ج ٢ ص ٢٢٢ ب ٢ ج ٢ ص ٨٢ ب ٤ ص ٥ ج ٢ ص ١٨١ ب ١ ج ٢ ص ١٩١

ب ١ ج ٢ ص ٢٥٠ ب ٢ ج ٢ ص ٢٦٤ ب ١ ج ٢ ص ٤٧ ب ٤ ج ٢ ص ٦٣ ب ٥ ج ٢ ص ٥٢

ب ١ ج ١ ص ١٤٩ ب ٢

(٣) م ن : ٦٣/٣ ، وتضاف النماذج : ج ١ ص ٤١ ب ٢ ج ٢ ص ٥ ب ٢

(٤) م ن : ١٤٨/٢ ، وتضاف النماذج : ج ١ ص ٤٣ ب ١ ج ١ ص ٦٩ ب ٢ ج ١ ص ١٠٠

ب ٢ ج ٢ ص ١٣٥ ب ١ ج ١ ص ١٤٠ ب ٢ ج ٢ ص ٦٧ ب ١ ج ٢ ص ٩٢ ب ٣

ج ٢ ص ٢١٤ ب ٢ ج ٢ ص ٢٧ ب ٢ ج ٢ ص ٦٠ ب ٤ ج ٢ ص ٩٨ ب ٢

(٥) م ن : ٢٤٦/٢ (٦) م ن : ٤٩/٣ ، وتضاف النماذج : ج ١ ص ٣٠ ب ٤

ب ٣ ج ١ ص ١٤٠ ب ٢ ج ٢ ص ١٤٦ ب ٢ ج ٢ ص ١٥١ ب ٤ ج ٢ ص ٢٥٦ ب ٢ ج ٢ ص ٩

ب ٢ ج ٢ ص ٥٦ ب ٢ ج ٢ ص ٥٦ ب ٢ ج ٢ ص ٣٧ ب ٢ ج ٢ ص ٩٧ ب ٤ ج ٢ ص ١٢٢ ب ٢

او باضافة اللام اليها ، وهي الواقعة احيانا في جواب القسم ، كقول ساعده بن جويرة :

ولقد نهيبتك ان تكلف نائيبا * من دونه فحيت عليك ومطالبا (١)
وقول بن زرين حائرا :

ولقد نطقت قوافيا نسيئة * ولقد نطقت قوافيا التحيين (٢)

او باستعمال القسم نفسه بصيغة العمري ، لعمر ك (كقول اسامة بن الحارث :

لعمرى لقد امهلت في نهي خالك * عن الشام اما يفصينك خالك (٣)

وقول المعطل :

لعمر ك ما غزت ديش بن غالت * لو تر ولكن انما كنت موزعا (٤)

او بصيغة (والله او تالله) كقول عبد مناف بن ربح :

فوالله لو ادر كنته لمنعته * وان كان لم يتسرك عقالا لقاتل (٥)

وقول ابو المثلم :

تالله لو قد فوا صخرابفاقرة * اذا اقبل اصابوا الميل فاعتدلوا (٦)

او باستخدام صيغ اخرى من مثل (اقسم ، وربي) كقول ابي خراش :

كلية وربي لا تجيئني مثله * فدأة اصلته العنية بالسررم (٧)

(١) م ن : ١٧٢ / ١

(٢) م ن : ٢٦٦ / ٢ وتضاف النماذج : ج٢ ، ص ٩٠ ب ٣ / ج٢ ، ص ١٥ ب ١ / ج٢ ،

ص ١١٠ ب ٣ / ج٢ ، ص ١٢٥ ب ١ / ج٢ ، ص ١٧١ ب ٥ / ج٢ ، ص ٢١٧ ب ٥ / ج٢ ،

ص ٢٥٦ ب ٢ / ج٢ ، ص ٤٠ ب ٢ / ج٢ ، ص ٩٠ ب ١ / ج٢ ، ص ٩١ ب ١ / ج٢ ، ص ١٠٥

ب ٢

(٣) م ن : ٢٠١ / ٢

(٤) م ن : ٤٢ / ٣ وتضاف للنماذج : ج١ ، ص ٣٥ ب ٢ ، ص ١١٤ ب ١ / ج١ ، ص ١٤١

ب ٩ / ج٢ ، ص ٥١ ب ١ / ج٢ ، ص ٢٩ ب ٢ / ج٢ ، ص ١٥٢ ب ٤ / ج٢ ، ص ١٧١ ب ٢ /

ج٢ ، ص ٤٠ ب ٤ / ج٢ ، ص ٧٦ ب ١

(٥) م ن : ٤٧ / ٢

(٦) م ن : ٢٣٥ / ٢ وتضاف للنماذج : ج١ ، ص ١٠٥ ب ٢ / ج١ ، ص ١١٤ ب ٣ /

ج١ ، ص ١٢٤ ب ١ / ج١ ، ص ١٨٢ ب ١ / ج٢ ، ص ٢١ ب ٤ / ج٢ ، ص ٥٨ ب ٢ / ج٢ ،

ص ١٥٠ ب ١ / ج٢ ، ص ١٥٨ ب ١ / ج٢ ، ص ٥٢ ب ١ / ج٢ ، ص ٧٢ ب ٢

(٧) م ن : ١٥٥ / ٢

وقول رجل من هذيل:

قد كنت أقسمت فثديت القسم * لئن نأيت أو رميت من أمم
لا خضبن بعضك من بعض بدم (١)

وقد يلجأ الشاعر إلى صيغ قسمية أخرى كما في قول ساعد بن جوية:

انسي وأيديها وكل هديقه * مما تشج لها تراب شعب (٢)
وقول أبي كبير:

يا لهف نفسي كان جدّة خالد * وياض وجهك للتراب الأغر (٣)
وقول أبي خراش:

فلا وابي لا تأكل الطير مثله * طويل النجاد غير هار ولا هشم (٤)
أو يستعمل الجملة الاعتراضية التي جرت عند العرب مجرى التاكيد (٥)، كقول أبي ذؤيب:
فقاليت أما خشيت - والمنايا * مصارع - ان تحرقك السيوف (٦)
وقول أمية بن أبي عائذ:

لواها عن الماء حتى أبكت * - لحبّ الورود - انيق الأكال (٧)
أو باستعمال نوني التوكيد الثقيلة والخفيفة كقول خالد بن زمير:
فلا تجز عن من سنة انت سرتها * وأول راضي سنة من يسيرها (٨)

(١) م ن: ٩٧/٣ • وتضاف النماذج: ج ١، ص ١٥٩ ب ٧ / ج ١، ص ٢١٧ ب ٥ /

ج ٣، ص ١٢١ ب ٣ •

(٢) ديوان الهذليين: ١٧٠/١ • وأيديها: يعني نوقا يقسم بها • شج: تصب • شعب:

شعب: ينبعث الدم منها •

(٣) م ن: ١٠١/٢ •

(٤) م ن: ١٥٥/٢ • وتضاف النماذج: ج ٢، ص ١٠٢ ب ١ / ج ٢، ص ١٢٦ ب ٢ •

(٥) ينظر: الخصائص: ٣٣٩/١ •

(٦) ديوان الهذليين: ١٠٤/١ •

(٧) م ن: ١٧٧/٢ • لواها: منحها • لا كالأل: ما اكل حولها •

وقول: حتى ابت حب الورود يقول: عطشت (حمار الوحش واتته) حتى انها تبرى

ما تاكل فلا تستطيع اكله من العطش • وتضاف النماذج: ج ١، ص ٤٤ ب ٣ / ج ١،

ص ٥١ ب ١ / ج ١، ص ٩٢ ب ٢ / ج ١، ص ١٢٣ ب ٥ / ج ١، ص ١٣٧ ب ٣ / ج ١،

ص ١٥٠ ب ٢ / ج ١، ص ٢١ ب ٤ / ج ٢، ص ١٧ ب ١ / ج ٢، ص ٢٢٦ ب ٦ / ج ٢، ص ٧٤

ب ١ •

(٨) م ن: ١٥٧/١ •

وقول ابي قلابة :

لا تأمننَّ وان اصبحت في حَرمٍ * ان المنايا بجنبي كلَّ انسان
ولا تقولنَّ لشيءٍ سوف افعليه * حتى تبيِّنَ ما يعني لك الماني (١)
او بالاكتفاء بالضمير العائد ولكن بتكراره كقول صخر الغن :

له مانحٌ وله نـازعٌ * يجشَّان بالذ لوماء خسيفا (٢)
وقول عبد مناف بن ربيع :

وهم منعوكم من حنين ومائسه * وهم اسلكوكم اذ المظافل (٣)

ومعد لقد ادَّت تنوعات استعمال الشاعر الهذلي لاسلوب التوكيد الى بيان الخطاب الشعري وشحنه بامكانات ايقاعية حملت المطلق على التفاعل مع حدث الموضوع كما ابرزت مقدرة الشاعر في مسك ادواته الشعرية للتعبير عن انفعالاته الذاتية بما يحقق له ذلك التنوع في الابداء البياني والتحكم في مدى حدة التخفيف الايقاعي الذي تجلى في التكرار والتجسيات الصوتية للادوات والحروف ضمن رقعة النص الشعري.

—٩—

ومن خلال عرض الاساليب المتقدمة يلحظ الباحث مجموعة من الاساليب الاخرى كانت عوناً للشاعر على ابراز ملامح الصورة الفنية التي يريد رسمها او نقلها للمتلقي ، واول هذه الاساليب التشبيهية . وقد تناسبت بساطة صنعة التشبيه مع بساطة عقلية الشاعر القديم فكثرت في شعره كثرة بارزة . فالصنعة الفنية في التشبيه سريعة لا تتجاوز عقد موازنة بين امرين يشتركان في معنى (٤) ومن هنا كان " أضال الوان البيان وأقربها الى السذاجة والفطرة" (٥) لذلك عدّه " علماء البلاغة المرحلة الاولى من مراحل التصوير الفني ، او هو الخطوة الاولى في صناعة الصورة الفنية" (٦) .

(١) م٠ن : ٣٩٠/٣ . وتضاف النماذج : ج١ ، ص٢ ب٦/ج٢ ، ص٧٤ ب١/ج٣ ، ص٦٥ ب٢ .

(٢) م٠ن : ٧٢/٢ .

(٣) م٠ن : ٤٤٠/٢ . ويضاف للنموذج : ج٤ ، ص٤٨ ب٣ .

(٤) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٧٣ . والشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٩٣ .

(٥) م٠ن : ٢٧٣ .

(٦) دراسات في العصر الجاهلي : ٢٧٤ .

ومن البداهة ان يتاثر الشاعر ببيئته ، فكانت بيئة الشاعر القديم قليلة التنوع في المظاهر والاشياء فحدد ذلك " افق الشعراء" فضعف خيالهم ، وتشابهت صورهم ، وظهر من جراء ذلك التكرار في الصور والمعاني سواء في ذلك المعاني المكررة عند الشعراء او عند شاعر واحد . " (١) ولم يكن الشاعر الهذلي - والحالة هذه - ليختلف عن سواه من شعراء عصره ، ولكنه - ولكل شاعر نفسه الخاص به - وسم تشبيهاته بنفسه وتجربته الخاصة ، وبما الهيمته قريحته من حسن شعوري بالاشياء وايجاد علاقات المشابهة بينها .

ولعل التركيز على اهم المحاور الرئيسة في تشبيهات الهذليين ادعى الى ايجاد خصائص تشبيهية تجمعهم دون الغض من الاشارة الى منابع التشبيه الاساسية عند هم وهي عالم الحيوان ، والحياة الانسانية ، والبيئة الطبيعية (٢) . اذ تشترك هذه المنابع في تكوين تلك المحاور واعطائها سمات وخصائص تميز الهذليين عن سواهم من الشعراء . وان كان لا يعدم التقاؤهم مع غيرهم للسبب نفسه .

ولعل اهم تلك المحاور المرصودة محور الضوء ، اذ يشكل حضورا فعليا في مخيلة الشاعر والعكس ذلك في شعره ، وقد ارتبطت تشكيلات الضوء بالشمس والهلال والبريق والرعد ، والنار ، والسلاح ، والى ما يضيء من الاشياء التي القوها في حياتهم وبيئتهم قال ابو ذؤيب في وصف السحاب وقد اضاء بالبريق :

يضيء سناه راتقا متكشفا * اغر كصباح اليهود دلج
كما نور المصباح للعجم امرهم * بعيد رقاد النائم عرج
ارقت له ذات العشاء كانه * مخاريق يدعى وسطهن خريج (٣)

(١) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه : ٧٤ . ويشير صاحب الكتاب الى بعض التشبيهات

المشتركة بين الشعراء القدامى تنظر الصفحات ٧٥ ، ٧٦ .

(٢) ينظر: الشعراء الصعاليك في الشعر العربي : ٢٩٥ . وباداهة ان هذه المنابع

كان يستقي منها كل الشعراء القدامى وليست مقتصرة على الهذليين .

(٣) ديوان الهذليين : (١/ ٥٢ ، ٥٣) . راتقا : سحاب مرتقا بالسحاب دلج :

مضي . عرج : عرج عليهم اي مر عليهم . راتقا : سحاب مرتقا بالسحاب دلج .

فالشاعر هنا جاء بهذه التشبيهات الكثيرة بوصفها وسيلة صياغية تتيح له التعبير عن الصور التي تركها السحاب والبريق المتولد منه ليجسد بذلك تعلق العربي بالحياة من خلال المياه التي توفرها هذه السحب (١).

ونجد لمعان السلاح في اكثر من موضع في ديوان المهذليين (٢)، فقد شبهه ساعد بن جويرة بالشهاب المتلهب في قوله :

خرق من الخطي أفض حده * مثل الشهاب رفعته يتلهب (٣)

وقريب من هذا قول المنتخل :

كان أسنة الخطي تخطر بينهم شهب (٤)

وهذه التشبيهات اقتربت من تصوير واقع حال المعركة وتصافح السيوف وما ينتج عنه من لمعان، كما ان الصحراء المفتوحة تكشف للعين بصورة اوضح جمال الشهاب عندما يسقط من السماء في الليل الادم * وكان هذان المشهدان مألوفين في صحراء الجزيرة فجمعهما الشاعر بصورة صياغية جميلة.

ولم تخرج النار وحرائقها المتلهبة من الشاعر المهذلي فاستثمرها في تشبيهاته فاعطانا صوراً متقاربة الروابط اللفظية والدلالية * قال ابو ذؤيب :

يقرنه للمستضيف اذا أتى * جراً وشد كالحريق ضريح (٥)

اذ يشير بتشبيه الشد بالحريق الى انه يلتهب في عدوه التهاب النار ليغيث من لجأ إليه *

ومثل هذا التشبيه استثمره اسامة بن الحارث ليصف سرعة حمار الوحش وهربه من

الصيد بوقع الحريق في القصب اليابس :

-
- (١) ينظر: النموذج في الديوان : ج٢، ص ٦٩، ب٢.
- (٢) ينظر النماذج في الديوان :
ج١، ص ٢٠، ب١ / ج١، ص ٢٠٣، ب٣ / ج١، ص ٢٣١، ب٣ / ج٢، ص ٩٩، ب١ / ج٢، ص ٢٤٨، ب٤ / ج٢، ص ١٠٣، ب١.
- (٣) م٠ ن : ٨٩ / ١.
- (٤) م٠ ن : ٢٤٩ / ٢.
- (٥) ديوان المهذليين : ٦٢ / ١.

يحالج بالعطفين شأوا كأنه * حريق أشاعته الاباءة حاصد (١)
وهذه التشبيهات وغيرها (٢) ربما كان متفقاً على تداولها في مثل هذه الحالات ،
لذلك اقتربت صيغاتها التشبيهية وكانت واضحة وبشكل متميز .

ويغدو القمران بأشراقتهما في سماء البدوى محل تداعيات وموازنات وتجليهما
خاصة في المرثي . قالت جنوب في رثاء أخيها :

وكنت النهار به شمسه * وكنت دجن الليل فيه الهلالا (٢)
ويقتصر مالك بن خالد الخناعي على ضياء القمر في الليل في وصف اشراقه مرثيه :
أقب الكشح خفاق هشاه * يضيء الليل كالقمر الليال (٤)

اما المحور الثاني الذي يطالعنا في تشبيهات الهذليين فهو موازناتهم بين الانسان
والسلاح حيث الانسان يشبه السلاح من جهة القوة والافعال الرجولية وصفاتها .
قال ابو خراش :

أشم كصل السيف يرتاح للنوى * بعيدا عن الآفات والخلق الموحم (٥)
وقال البريق :

معي صاحب مثل نصل السنان * عفيف على قرينه مغشم (٦)
وجاءت صياغة هذه التشبيهات وغيرها (٧) متطابقة الى حد كبير ، الامر الذي يمكن
ارجاعه الى شدة تمسك العربي واعتزازه بسلاحه وافتخاره به لما وجد فيه من القوة
والامان ، وقد وجد الشاعر هذه المعاني خليفة ان يخلعها على مرثيه او مدوحه .

اما المحور الثالث فهو الصوت اذ ولع الهذلي بايجاد موازنات صوتية بين الاشياء
المحيطة بئيه والتي طرب لها خياله السمعي فعبّر عنها بصور صوتية . وقد اعجب الهذلي
بصوت قسيه عند انطلاق السهم منها فصورها بصور متعددة :

- (١) م٠ن : ٢ / ٢٠٥٠
(٢) وتلظر النماذج في الديوان :
ج١ ، ص ١٩٨ ب٣ / ج٢ ، ص ١٨٧ ب٤ / ج٢ ، ص ١٩٩ ب٢ / ج٢ ، ص ٢٣٥ ب١ / ج٣ ،
ص ٣٥ ب٣ .
(٣) م٠ن : ٣ / ١٢٣٠ (٤) م٠ن : ٦ / ٣ (٥) م٠ن : ٢ / ١٥٣٠
(٦) م٠ن : ٣ / ٥٦٠ (٧) تنظر النماذج في الديوان :
ج١ ، ص ٥٠ ب١ / ج١ ، ص ١١٤ ب١ / ج١ ، ص ١٢١ ب١ / ج١ ، ص ١٣٥ ب١ / ج١ ،
ص ١٥٠ ب٤ / ج١ ، ص ٢٢٠ ب٢ / ج١ ، ص ٢٢٨ ب٢ / ج٢ ، ص ٣٠ ب١ / ج٢ ، ص ٩٤
ب٤ / ج٢ ، ص ١٠٢ ب٣ / ج٢ ، ص ١١٥ ب٢ / ج٢ ، ص ١٦١ ب٢ .

قال ابو ذؤيب يشبهها بصوت النوايح :

كان ارتجاز الجثعميات وسطهم * نوايح يجمعن البكا بالا زامل (١)
وشبهها المنتخل بصوت زنابير النحل بقوله :

كالوقف لا وقربها هزمها * بالشرع كالخشرم ذي الازم (٢)
وشبهها عبد مناف بن ربيع بصوت الجنوب وهي تسوق الماء والبرد :

وللقسي ازاميل وغمجمة * حسن الجنوب تسوق الماء والبردا (٣)
ولعل اعجاب الهذلي بصوت قسية نابغ من اعتماده عليها اكثر من الاسلحة الاخرى
وان صوتها يبعث فيه نشوة الظفر بالاعدا والليل منهم .

وظلت هناك الحديد من العوزيات الصوتية التي استثمرها الهذلي في تلوين نسيجه
اللغوي ، وكانت الحيوانات وما تصدر من اصوات سبيله في عقد تلك العوزيات (٤) .

وابان محور الصوت حساسية اذن الهذلي من الاصوات المحيطة به ، وعلمت
على شحذ مخيلته لايجاد ما يعادلها من اصوات الاشياء الاخرى او العكس ، وكانت
موازنته هذه متقاربة صياغيا في اجوائها العامة .

وشكلت موازنات السرعة بين الحيوان وغيره من الاشياء او العكس محورا رابعا ،
اذ نجد الشاعر الهذلي مغرما بسرعته التي اشتهر بها فولع بعقد تلك الموازنات بينه
وبين الحيوان الذي اتخذه ندا في هذا المضمار . قال ابو ذؤيب مشبها القوم الذين
يعدون :

وعادية تلقي الثياب كأنها * تيمس ظبما محصها وابتارها (٥)
وقال ابو خراش :

وعادية تلقي الثياب وزعتها * كرجل الجراد يتحي شرف الحزم (٦)

(١) ديوان الهذليين : ١ / ٨٤ .

(٢) م : ١١ / ٢ .

(٣) م : ٤١ / ٢ . وتضاف النماذج : ج١ ص ٩١ ب ١ / ج١ ص ٢٣١ ب ١ / ج٢ ص ١٠٢ ب ٢ .

(٤) تنظر النماذج في الديوان : ج١ ص ٥٥ ب / ج١ ص ٢٣٦ ب ٢ / ج٢ ص ٢٥٥ ب ٣ /
ج٢ ص ٦٦ ب ٣ / ج٢ ص ١٠٦ ب ١ / ج٢ ص ١١٣ ب ٢ / ج٢ ص ٢٠٣ ب ١ / ج٢ ص ٢٥٨ ب ٢ .

(٥) م : ٣٢ / ١ .

(٦) م : ١٣٢ / ٢ .

ويلحظ تشابه المشبه في المثالين، وقد شغل مساحة شطر كامل من البيت، إلا ان الشاعرين قد اختلفا في المشبه به فاختر ابو ذؤيب تيموس الظباء وهي تعد وواختار الثاني الجراد في سرعة طيرانه وهو فائد الى وكره .

ويصور ابو خراش الوافدين على مرثيه لطلب الحاجات كحل تهوى الى بيوتها من شدة تهافتهم وتزاحمهم على بابها .

ترى طالبي الحاجات يخشون بابها * سراعا كما تهوى أدم النحل (١)

ولعل صورة النحل وطيرانه الى بيوته ومنها مما الفه الهذلي في بيئته الجبلية ولا تخلو هذه الصورة من حسن جمالي التفت اليه الشاعر وصاغه بأسلوبه الخاص .

وشكل الحيوان المفترس (الاسد ، والسبتي "النمر") محورا خامسا ، اذ مثل في

ذاكرة الهذلي رمزا للقوة والبأس والاقدام والشجاعة ، فاضفى هذه الصفات وتمثل بها او خلصها على مرثيه الراحل . قال ابو ذؤيب :

كأن محرباً من أسد تـرج * ينازلهم لباييه قبيب (٢)

وقال جنادة بن عامر :

كأن محرباً من أسد تـرج * يمافع فارسي عبد سفاعيا (٣)

ويلحظ تشابه صدور الابيات التي مثلت الاداة والمشبه ، ولعل هذا من قبيل التأثير الصياغي بين الهذليين .

اما السبتي اى النمر فقد اعجب الهذلي بمشيته الرزينة المتوهلة ، وكان المطر

او البرد اصابه فجعله يمشي بهذه الطريقة ، قال صخر الغي :

وما وردت على زورة * كمشي السبتي يراح الشفيا (٤)

وقال ابو المثلثم :

يا صخر ثم استقنى ثم استمر كما * يمشي السبتي سروب ظهره خضل (٥)

وقد تنبه السكري الى هذا الاقتراب الصياغي في التشبيه (٦) .

وظلت هناك محاور اخرى تلمح اقتراب الشعراء الهذليين منها وتلاقحهم ، ولجسد

(١) ديوان الهذليين : ٦٦/٢ وتضاف للمناج : ج.١ ، ص ٢٣٤ ب ٤ / ج ٢ ، ص ٢٦ ب ٣ .

(٢) م : ١ / ٩٧ .

(٣) م : ٣ / ٣١ .

(٤) م : ٢ / ٧٤ .

(٥) م : ٢ / ٢٣٤ .

(٦) م : ٢ / ٤٤ .

ذلك في تشبيه الطعن والضرب بالسيف بتشقيق الرداء أو الأدم أو المزادة^(١) . وجمده
ايضا في تشبيه صغاء الخمرة بعين الديك عند كل من ابي ذؤيب والمتنخل^(٢) ، وجمده
في عند كليهما في وصف العين الباكية باستمرار وكانها قد اکتحلت بالصاب او ذبح فيها
على حد تعبير ابي ذؤيب^(٣) . وجمده ايضا اقتراب الشعراء الهذليين من محور الموازنة
بتشبيه الديار او المنازل بالوشم او الكتاب ، او الدواة ، وهذه الموازنات من الامور
التقليدية التي تعاور عليها الشعراء القدامى ولم يكن للهذلي فضل في هذا الا ما اكتسبت
السياق من دلالات نفسية انعكست على موضوع القصيدة الرثيم^(٤) .

وبعد ، فانه لا يعدم استخراج محاور تشبيهية اخرى اذا ما دققنا النظر كثيرا
وتفحصنا النماذج المستقرأة ، ولكننا اكتفينا بابرزها وظهرها محاولين في ذلك ان نتلمس
اقتراب الشعراء الهذليين فيما بينهم في محاور عنواننا حسبما احاط بها من مضمون .

وتجدد الاشارة الى تنوع اساليب التشبيه عند الهذليين ، وكان حضور التشبيه
الصريح الذي ذكرت اداته كبيرا وغالبا في تشكيل صورهم الحسية المعتمدة على الادوات
(الكاف) و (كان) و (مثل) و (يحسب) و (تخال) ، (تخالنا) ، (تخاله) ، (خال) وان كثر
الاعتماد على الادواتين الاولى والثانية لاشتهار التشبيه بها وقل في الادوات الاخرى .
ومن الاساليب التشبيهية الاخرى التي يظهرها الاستقراء ما حذف ادائه كما في
انطباع الصورة في ذهن المتلقي ، وهو اقل حضورا من الاساليب الاخرى^(٥) .

-
- (١) ينظر: ج١، ص٣٠ ب٤/ج١، ص١٠٤ ب٢/ج٢، ص٢٤ ب٢/ج٢، ص٥٠ ب٤/ج٢، ص٩٦ ب١/ج٢، ص١٠٤ ب٢/ج٢، ص١٠٩ ب٢ .
(٢) ينظر م٠ ن: ج١، ص٦٩ ب١/ج٢، ص٢١ ب٢ .
(٣) ينظر ديوان الهذليين: ج١، ص١٠٢ ب٤/ج٢، ص٣٣ ب٢ .
(٤) ينظر م٠ ن: ج١، ص٦٤ ب٤/ج٢، ص١ ب١/ج٢، ص١٨ ب١/ج٢، ص٣٤ ب١/ج٢، ص٤٣ ب٢ .
(٥) ينظر مواضع تواجد هذا الاسلوب في الديوان:
ج١، ص١٥١ ب٥/ج١، ص١٥٧ ب٥/ج١، ص١٩٠ ب٢/ج١، ص٢٢٠ ب٢/ج٢ ،
ص٣٤ ب٢/ج٢، ص٥٥ ب٢/ج٢، ص٧٨ ب٣/ج٢، ص٨٥ ب٤/ج٢، ص٩١ ب٢/ج٢، ص٩٢ ب٢/ج٢، ص١٠٠ ب٢/ج٢، ص١٠٢ ب٤/ج٢، ص١٠٦ ب٥/ج٢،
ج٢، ص١٠٨ ب٢/ج٢، ص١٠٩ ب١/ج٢، ص١١٠ ب١/ج٢، ص١١١ ب١/ج٢، ص١٧٣ ب٢/ج٢،
ص١٧٤ ب٥/ج٢، ص١٩١ ب٣/ج٢، ص١٩٥ ب٥/ج٢، ص١٩٦ ب١/ج٢، ص٢٨ ب١/ج٢، ص٢٨ ب١/ج٢، ص٦٤ ب٣/ج٢، ص٦٥ ب٢/ج٢، ص٩٣ ب١/ج٢، ص١١٩ ب٢/ج٢،
ص١٢٥ ب٥ .

(١) وكذلك تجد الإشارة إلى الحاح المهذلين الشديد على اوصاف المشبه به ، وقد يعتمد الشاعر الاطالة والاستطراد في ذلك لوصف متخذاً -بالإضافة إلى أدوات التشبيه والاستطراد عن طريقها - أسلوب التشبيه ب (ما) النافية وغيرها المقتسرن بالباء الزائدة الذي ضمن الشاعر فيه قصصاً متنوعة ستناول الحديث عنها لاحقاً . كما مر الحديث عن هذا الأسلوب في موطن سابق من البحث .

-١٠-

ليست الاستعارة ببعيدة عن التشبيه " فهي منه وان تكن أقوى اثراً " (٢) . ومن ورائها يرعي الشاعر إلى توكيد المعنى المراد نقله في نفس المتلقي عن طريق المبالغة في اثبات تحقيق الصفة فيه " والاستعارة الجيدة - في رأي أرسطو - " تشمل على الإدراك الحدسي لسر التجانس في الأشياء غير المتجانسة " (٤) . لذا فهي " عمل مركب فيه تحقيد " (٥) الأمر الذي أدى إلى قلة حضورها في ديوان الشاعر القديم ذي العقيلة البسيطة والواقعية ، والبعيدة عن التحقيد والتخييل المرتبطين بعمل الاستعارة وكلهها ، وإذا ما وجدت فإنها تمثل مرحلة النضوج والدقة الفنية ، وقوة التصوير ومعد الخيال " (٦) .

ولم يفت الشاعر المهذلي أن يدلي بدلوه في هذا الفن ، ويسجل محاولاته في توسيع اللغة بتفجير طاقاتها استعارياً . إذ ترى من النقاد القدامى من تتبع بعض تلك المحاولات مبدياً إعجابه بها أو استكراهه لها . وأول تلك الاستعارات التي أشاروا لها ، استعارة أبي ذؤيب في قوله :

وإذا المنيّة أشبّت أظفارها * ألفت كل تميميّة لا تنفح (٧)

فالشاعر أراد أن يؤكد معنى الموت الذي يأتي على كل شيء ، فاتخذ الاستعارة

-
- (١) ينظر: الشعراء الصغاليك في العصر الجاهلي : ٢١٤ .
 (٢) دراسات في النقد الأدبي : ٢٠ .
 (٣) الأسس النفسية لاساليب البلاغة العربية : ٢٢٠ . وقد التفت بعض البلاغيين القدامى إلى ذلك منهم: الرماني في النكت في أعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في الأعجاز : ٨ - ٨٥ ، وأبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين ، ٢٧٤ - ٢٧٥ .
 (٤) وعبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة : ٣٧٣ .
 (٥) الشعر والتجربة : ٩٧ .
 (٦) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه : ٩٢ .
 (٧) أدب العرب في عصر الجاهلية : ٧٩ .
 ديوان المهذليين : ٣ / ١ . وينظر الصناعتين : ٢٩٣ . ومفتاح العلوم : ٦١٥ .

سبيلا لتوكيد ذلك ، وكان انفعاله الحزين وراء تشكل هذه الصورة العنيفة التي رسمها للموت (١) ، اذ شبهه بطائر جارج او وحش كاسر انشب مخالبه في فريسته فلا تتفجع التائم حينئذ من ابعاد خطره عن الانسان بعدما اطبق مخالبه عليه . وجعلوا ممن بديع الاستعارة قول ابي ذؤيب ايضا :

ولو اني استودعته الشمس لارتقت * اليه المنايا عينها ورسولها (٢)
فلشدة تعلق الشاعر بفقيد ه ، ولقوة فعل الموت في وجدانه جعله يرى انه حتى لو استودعه الشمس - واراد البعد البالغ في استحالة الوصول له - لارتقت اليه المنايا ولا طاحت به وسلبته روحه ، وتبين ه هذه الاستعارة عن استسلام من قبل الشاعر للمصير المحتوم له ولفقيد ه ، وتبين ايضا عن تمرد عليه يد لنا على ذلك لفظة الاستيداع المستعارة للشمس .

واعجبوا ايضا باستعارة ابي جندب في قوله :

وكنت اذا جاري دعا لمضوفة * أشمّر حتى ينصف الساق مئزرى (٣)

ان استعارة الشاعر هنا ناتجة من احساسه الطافي بضرورة القيام بواجب الضيف والنزول عند رفاته وتلبيتها بالشكل الذي يرضيه ويرحبه ، وهذا الاحساس كان اثريا عند الحرب وكانوا متفاعلين معه الى حد كبير .

واعجبوا ايضا باستعارة ابي خراش في قوله :

أرد شجاع البطن لو تعلمينه * وأثر غيـرى من عيالـك بالطعم (٤)

ومذه الاستعارة ايضا قد جاءت ضمن احساس الشاعر بالواجب وتنازله عن حقه وحق عياله في سبيل ضيفه النازل عنده ، وانه يصبر جوع بطنه مهما بلغ حدته ه وجاء بلفظة شجاع والحقها بالبطن ليدل على ذلك الصبر وقوته .

ومثلها نجد اعجاب النقاد القدامى نجد استكراههم لبعض تلك الاستعارات

التي جاء بها الهذلي ، فاستكره الحاتمي (٥) استعارة حبيب العلم في قوله :

(١) قال محمد بركات في كتابه في الادب والبيان : ١٠٦ (مانصه : " والاسلوب الاستعاري

من التشكيلات الادبية التي يطلبها المحضون ساعة حزنه ، فتتمثل تلك التشكيلات

الاستعارية من همومه واحزانه ، ما يفرج عنه ، ويسرى عن قلبه ، ويقلل من كمد ه .

(٢) ديوان المهذليين : ١/٣٣٠ . وورد ه الحاتمي في حلية المحاضرة : (١/١٢٧٠ .

(٣) م : ٣/٩٢٠ . اورد ه ابو هلال العسكري في كتاب الصناعتين : ٢٧٤ .

(٤) م : ٢/١٢٨٠ . اورد ه ابو هلال العسكري في كتاب الصناعتين : ٢٩٣ .

(٥) حلية المحاضرة : ٥/٢٤٠ . وقد اورد البيت بهذه الصورة :

ذكرت اهلي الصالحين وحاجسة الشعث التوالب

وذكرت اهلي بالعرا^١ وحاجة الشعب التوالسب^(١)

اذ استعار لا ولاده اسما^٢ الحمير • وعلق عبد القاهر الجرجاني عليها بقوله : " كانه قال الشعث التي لو رايتها حسبتها تواليها لما بها من الخبرة وذاذة الهيئة " وكان قد علق على بيت قبله حمل نفس الاستعارة قائلا : " لانه يصف حال ضروب^٣ من ويذكر امرأة بائسة فقيرة ، والعادة في مثل ذلك الصفة باوصاف البهائم ليكون ابلغ في سوء الحال وشدة الاختلال ومثله سواء قول الاخر - يعني حبيب العلم^(٣) والذي يبدوان عبد القاهر لم يستكره هذه الاستعارة بل اعجب بها فها لها واظهر طبيعة ابداعها • ويبدوان هذه الاستعارة جاءت طبيعية اي غير مقصودة التشكيل ونتيجة لتوحد مصير الشاعر مع الحيوان عموما في مواجهة حدثان الدهر وصروف الزمان لم يكن ليغرق بين ولده واولاد الحيوان اوبينه وبين الحيوان من حيث توحد النهاية الاليمة فضلا من ان المهدليين يطلقون لفظة (جش) على الصبي الصغير^(٣) • وهذا يعزز ما ذهبنا اليه • فكانت الاستعارة طبيعية بالنسبة للشاعر المهدلي وليغة او مستكرهة لمن سواه •

واستكره ابو هلال العسكري استعارة معقل بن خويلد في قوله :

تخاصم قوما لا تلقى جوابهم * وقد أخذت من أنف لحيك اليد^(٤)

اذ قال " وانف كل شيء : مقدمه ، والانف في هذا البيت هجين الموقع كما ترى وقد وقع في غيره احسن موقع ، " (٥) ولعل سبب اخفاق الشاعر في استعارته هو التقديم والتاخير الذي استحكته ضرورة القافية. فليس عيبا فيها ، فلواء بنا الجملة لا تضح ان عيبها ليس من المهجين التام •

وقد اثبت الاستقراء عددا من الاستعارات الجميلة كانت ثمرة لخيال الشاعر المهدلي وحساسية الشعور لديه ، وقد استمد موارد استعاراته من بيئته القليلة الحظ في التنوع والتعقيد ، لذلك جاءت متشحة باثواب البيئة وملاها بها • ومن هذه الاستعارات قول ابي ذؤيب في وصف النحل :

تظل على الثمرات منها جوارس * مراضع صهب الريش زغب رقابها^(٦)

(١) ديوان الهذليين : ٨١/٢ •

(٢) اسرار البلاغة : ٣٧ ، ٣٨ •

(٣) اللسان : مادة (جش) • ومعجم لغات القبائل : ٥٦ •

(٤) ديوان المهدليين : ١٦٧/٢ •

(٥) كتاب الصناعتين : ٣١٠ •

(٦) ديوان المهدليين : ٧٣/١ •

لقد مزج ابو ذؤيب في مخيلته عدة اشياء واخرج لنا هذه الصورة التي كانت ثمرة تأمله في حياة النحلة اذ رأى ان عاملات النحل (الجوارس) امات اطفالهن وهن يرضعن اطفالهن كما ترضع الام وليدها او الحيوان اللبون وليده ، ثم مزج النحل والظائر ، فاعط ريش الطائر للنحل وجعلها زغب الرقاب ، ولعل هذه الصورة قريبة من واقع النحل الذي ألهم مخيلة ابي ذؤيب بها واستطاع ان ينقلها بكل دقة ولطافة .
وقال ابو ذؤيب :

وكنت اذا ما الحرب ضرمس نابها * لجائحة والحين بالناس لاحق
وزافت كموج البحر تسمو امامها * وقامت على ساق وان التلاحق^(١)

اذ رسم صورة مربية للحرب ، فهي ضروس الثاب دلال على قوتها وصلابتها ، وقائمة على ساق اي شديدة الوطأ تلقف الارواح بالسيوف .
وقريباً من هذه الصورة قول حذيفة بن انس :

اخو الحرب ان عضت الحرب عضها * وان شمرت عن ساقها الحرب شمرا
ويمشي اذا ما الموت كان امامه * لقا الموت يحيي أنفه ان يتأخرا^(٢)
انها صورة متحركة ، متغلغلة ، رسمها الشاعر بخيال مرهف دقيق . ولا يفوتنا ان نذكر استعارة الانف للموت وتشخيصه حركياً مما زاد الصورة حماسة وقوة .
وقريباً أيضاً من هذه الصورة قول صخر الخبي :

ابا المثلم مهلاً قبل باهطية * تأتيك مني ضروس نابها عصيل^(٣)
والباهضة النازلة التي يتوعد ه الشاعر بها اذا ما كف عن مهاجاته والتجريض به .
وقال خالد بن زهير لابي ذؤيب :

وان كنت تبغي للظلمة مركباً * ذلولا فاني ليس عندي بعيرها^(٤)
انها صورة متوعدة ، حادة النبرة تتسلل ببطنها لخبايا المخاطب فتحدث فيه الرعب .
وقال ساعد بن جوية :

حتى أشب لها وطال اياها * ذو رجلة شثن اليرائن حجنب^(٥)

(١) م°ن : ١٥٢/١

(٢) م°ن : ٢١/٣

(٣) ديوان الهذليين : ٢٢٩/٢

(٤) م°ن : ١٥٨/١

(٥) م°ن : ١٨٠/١

والبرائن لا تكون للانسان ، وانما هي للكلب والذئب والرخم والنسر ونحوها ، وقد استعارها الشاعر لمشتار العسل ، فكثرة تسلقه الجبال بحثا عن العسل برئت اصابعه فاصبحت كبرائن الحيوان • وقال امية بن ابي عاذ :
 تراح يدها لمحشورة * خواصي القداح عجاج النصال (١)

اراد انها مرهفة دقيقة • فاستعار لفظه (العجاج) لبيان ذلك •
 وتكشف النماذج المتقدمة والمستقرة (٢) عن قدرة الشاعر الهذلي على توسيع اللغة استعاريا وتمكنه من شد المتلقي اليه بمفاجأته بصور غريبة يبتدعها زهد الذي جمع بين الاشياء المختلفة ليبين بها موقفه من الموضوع الذي يتحدث عنه او من المخاطب الذي يتحدث إليه ولأجل التأثير في المواقف والدوافع (٣).

- ١١

لم يكن حظ الكناية في التحقيد اقل من الاستعارة ، فهي ايضا عمل مركب فيه تعقيد لا يتناسب مع بساطة عقلية الشاعر القديم ، الامر الذي ادّى الى قلة حضورها في شعره (٤) . وكانت العرب تكني الشيء عن غيره على طريق الاتساع (٥) . مثال ذلك (فلان طويل النجاد) يريدون طويل القامة (٦) ، وتتضح قدرة الشاعر في صياغتها عن طريق ضغط وتكليف العبارة ، وصيرورتها في صورتين الاولى مؤدية الى الثانية لا العكس فكان جمالها في " تنبيه الملكات واستثارة الانواق من خلال اللمحة والاشارة) والتعريف والرمز والايحاء) والمبالغة في وضع المعنويات في صور المحسوسات (٧) . حيث يدخل كل

(١) ١٨٤/٢ (٢) النماذج في الديوان :

جا١ ص ٢٧ ب ١ / جا١ ص ٣٦ ب ٢ / جا١ ص ٤٦ ب ٤ / جا١ ص ١١١
 ب ١ / جا١ ص ١٩٨ ب ١ / جا١ ص ١٧١ ب ٢ / جا١ ص ٢٢٩ ب ٣ / جا١ ص ٤٦ ب ٤ / جا١ ص ٢٧
 ص ٣٧ ب ٣ / جا١ ص ٤٥ ب ٣ / جا١ ص ١٠١ ب ٣ / جا١ ص ١٥٠ ب ٥ / جا١ ص ١٥١
 ب ٢ / جا١ ص ١٥٧ ب ٣ / جا١ ص ١٦٨ ب ٥ / جا١ ص ١٨٩ ب ٤ / جا١ ص ٢٠٢ ب ١
 جا١ ص ٢١٠ ب ٢ / جا١ ص ١٥١ ب ٢ / جا١ ص ٢٢٦ ب ٣ / جا١ ص ٢٣٢ ب ٢ / جا١ ص ٢٤٢
 جا١ ص ٢٥٤ ب ٣ / جا١ ص ٢٦٠ ب ٤ / جا١ ص ٢٠٠ ب ١ / جا١ ص ٢٥٠ ب ٢ ، ٣

(٣) ينظر : مبادئ النقد الادبي : ٣١٠ .

(٤) ينظر : ادب العرب في عصر الجاهلية : ٧٤ .

(٥) حلية المحاضرة : ١ / ١١٠ .

(٦) دلائل الاعجاز : ١٠٥ .

(٧) الصورة الفنية معياراً نظرياً : ٣٧٣ .

ذلك في نطاق الكناية • إذ تهيمن الصورة الكنائية على السلتق
عن طريق توكيد المعنى المراد تقريره في نفسه للتلازم بين ما يدل عليه ظاهر
اللفظ و خاصة اذا كانت الكناية بالارداف (١) •

ولم يكن الشاعر الهذلي بعيدا عن هذا الفن بما مكنته قدرته من تطويح التجارب
الواقعية او المتخيلة للادوات اللغوية واخراجها بالصور المعبرة والمشحونة بعواطفها
وانفعالاتها الخاصة • إذ استخرجت اكثر من اربعين نموذجا كنائيا ولم يكن السكري
صامتا كليا في الاشارة الى بعض منها ، فكان يومئذ بقصد الشاعر من وراء كلامه بما يوحي
باستعمال اللفظ لغير معناه ، فهو لم يعرف مصطلح الكناية ليقول بكنايتها ولكن
مدرك لما يشير له الشاعر وما وراء اساليبه من بيان •

ونجد عبارات مثل (رب الكلاب ، ابن الدجى ، اهل النبال) (٢) وهي
كنايات عن الصفات الشخصية البارزة في قصص الهذليين ، كما نجد عبارات مثل
(اخو العمقي ، ذو ضهائر ، اخو الاباء ، اخو العداة) (٣) وهي كنايات عن المرثي
اذ قرن الشاعر مكان قتله او موته به ، كما نجد عبارة (اخو حزن) (٤) كناية عن مشتار
العسل اذ انه غالبا ما يتسلق الصخور الملساء ليأتي بالعسل فقرنه لطول تشبثه بها •
ونجد بعض الكنايات قد تمحورت حول موضوعات معينة كالكرم والافتخار والمدح
من ذلك قول ابي ذؤيب :

فانك لو ساءت لنا فتخبري * اذا البزل راحت لا تدرعشارها (٥)
فهو يشير الى كرمهم اذا اشتد البرد واجدب الزمان ، وكفى عن ذلك بعدم العشار
(الابل) ، فانها لا تدرب اللبن اذ ذاك •

وقال ابو خراش :

كابي الرماد ، عظيم القدر جفته * عند الشتاء كخوض الممهل اللقف (٦)
فمرثيه واسع المقدرة ، كريم السخاء ، ويظهر ذلك من كثرة رماد القدر التي يطبخ

-
- (١) ينظر: الاس النفسية لاساليب البلاغة العربية : ٢٣٤ •
(٢) ينظر ديوان الهذليين ، ج١ ، ص١٤ ب٣ / ج٢ ، ص١٨٢ ، ب٢ / ج٢ ، ص١٨٩ ب١ •
(٣) ينظر: م٠ ن : ج١ ، ص١٠٥ ب١ / ج٢ ، ص١٨٢ ب٢ / ج٢ ، ص٤٣ ب٢ •
(٤) ينظر: م٠ ن : ج١ ، ص٢٠٨ ، ب٢ • وحزن : المكان الخليظ •
(٥) ديوان الهذليين : ٢٦ / ١ •
(٦) م٠ ن : ١٥٦ / ٢ •

الاكل بها لمن لجأ اليه ووقد في الشتاء حيث يشتد القُرّ وتنحسر معه موارد الرزق
عندهم وحينئذ يظهر كرم المرثي وسخاؤه وبذله •
وقالت جنوب في اخيها عمرو ذي الكلب :

المخرج الكاعب الحسناء مذعنة * في السبي ينفح من أردانها الطيب^(١)
لقد دلت الشاعرة عن خصلة من الخصال المدوحة عند العرب بطريقة الكناية
وهذه الخصلة هي عدم سلب اخيها نساء الاعدا بعد ما وقعن في قبضة يده ، وعبرت عن
ذلك بان الطيب ينفح من أردانها من اذ لم يلمسهن ولم يعتد عليهن بل حافظ عليهن
واكرمهن ، وهذه قمة البطولة والفتوة التي حققها اخوها المرثي •
وقال ساعدة بن جؤية :

في مجلس بيض الوجوه يكتهم * غاب كأشطان القلب منصّب^(٢)
فعبّر الشاعر عن كرم هؤلاء القوم واستبشارهم وتهليل وجوههم والسننهم بالقدم عليهم
بانهم بيض الوجوه ، وهذا التعبير متداول عند اكثر من شاعر هذلي^(٣) ، ولربما من
الكنايات التي رقت الى مستوى الحقيقة في التعامل بها او استعمالها^(٤) .
ونجد الشاعر الهذلي يشير الى الليل وعمقه وابتعاد يد الصباح عنه بتعابير كناية
مستلحة عبرت عن دقته في الملاحظة والاحساس الرهيف في التعبير •
قال ابو ذؤيب :

بأطيب من مقلها اذا ما * دنا العيوق واكتتم البسوح^(٥)
وقال ايضا :

بأطيب من فيها اذ لم يفتك طارقا * وأشهب اذا نامت كلاب الأسافل^(٦)
فابو ذؤيب يختار وقتا دقيقا مناسبا ليقتل محبوبته او ليطرق عليها الباب
دون ان يشعر به احد ، وهذا الوقت هو حين يكتتم نباح الكلاب وتنام ، وهو وقت السحر

-
- (١) م٠ن : ١٢٦/٣ (٢) م٠ن : ١٨٣/١
(٣) م٠ن : ٢٠١ ص ١٠١ ب ٦/ ج ٢ ص ٢٣٧ ب ٢
(٤) والى ما سبق تضاف النماذج : ج ١ ص ١٢١ ب ١/ ج ١ ص ٥٠ ب ٤/ ج ١ ص ٦٢ ب ٨
ج ١ ص ١٨٤ ب ١/ ج ١ ص ٢١٣ ب ٣/ ج ١ ص ٢٢٣ ب ١/ ج ٢ ص ٩٠ ب ٤/ ج ٢ ص
٩٣ ب ٢/ ج ٢ ص ٩٤ ب ٤/ ج ٢ ص ١٠٤ ب ٣/ ج ٢ ص ١٤٩ ب ٤/ ج ٢ ص ١٥٥
ب ٢/ ج ٢ ص ١٦٠ ب ٢/ ج ٢ ص ٢٢٢ ب ١/ ج ٢ ص ٢٢٨ ب ٤/ ج ٢ ص ٢٣٧ ب ٢/ ج
٢ ص ٢٣٨ ب ٣/ ج ٢ ص ٢٣٩ ب ١/ ج ٣ ص ٨٥ ب ٢/ ج ٣ ص ٩٧ ب ١
(٥) ديوان المهذليين : ٧٠/١
(٦) م٠ن : ٤٤/١

الذى تتغير فيه الافواه • وهذا المعنى طرقة ابو ذؤيب في اكثر من موضع لوروده • في
اطار قصص متشابهة (١).

اما البريق فيقول:

ونائحة صوتها رائحة * بعثت اذا طلع المرزم (٢)

والمرزم: نجم يطلع اخر الليل، والذي يبدو ان الشاعر قد اعجب بصوت هذه النائحة
التي تولول على رجلها المقتول في ذلك الليل البهيم الذي انبانا عنه بطلع ذلك
النجم، ان في نواحيها دلالة الظفر باعدائه ووقعهم قتل مخضبي الدماء كرجل
هذه المرأة •

وهناك من الكنايات ما دل على احوال واطوار متنوعة منها الكناية عن الكبر

والهرم • قال ابو ذؤيب:

على حين ساواه الشباب وقاربت * خطاي وخلصت الارض وعثاسهولها (٣)

اذ دل على كبر سنه بقصر خطوه اذ لم يستطع ان يحمل رجليه وقد بات يتعثر
في مشيه فيظن سهول الارض وعورا وحزونا يصعب سلوكها • وقال المتنخل:

ومانت الخداة وذكر سلمى * واضحى الراس منك الى اشمطاط (٤)

وهنا يكتي الشاعر عن كبره بشمطاط راسه اى خالط بياض راسه سواد، وهو والسنين
هذه ينبغي ان يترك ذكر سلمى فقد ولت ايام اللهو والعبث ومرت عجلة الزمان عليه
وبان اثرها في راسه • وقال ابو كبير:

يهدي العمود له الطريق اذا هم * ظعنوا ويعمد للطريق الاسهل (٥)

فالشاعر يدل على كبره بان عصاه (العمود) هو الذى يهديه في الطريق حين يظعن
قومه، ويعمد ليس كما كان في اى مسلك يريد وانما الى الطريق السهل المنبسط الذى
يناسب ضعفه وكبره •

ومن الكنايات البارزة في شعر هذيل قول حبيب العلم:

(١) ينظر: م° ن: ج ١، ص ٤٣ ب ٢/ج ١، ص ١٤٩ ب ٢ •

(٢) م° ن: ٣/٥٥ •

(٣) م° ن: ١/٣٤ •

(٤) م° ن: ٢/١٩ •

(٥) م° ن: ٢/٩٠ •

حتى اذا فقد الصبوح يقول عيش ذو عقارب (١)

عيش مكروه كراهة العقرب • ولعل العقرب بما يملك من مواصفات تجعل النفس
مر منه وتكرهه كراهة مقبلة ونزانا سبب وضع الشاعر الذي تقطعت به اسباب المعيشة
نت به الدنيا وخرجت من عينيه بعدما لاقى ملاقى من اعدائه الذين كادوا
ثون به لولا سرعة فراره منهم • وقال امية بن ابي عائذ واصفا نساء الصياد الفقير
ه :

له نسوة عاطلات الصدور * عوج مراضيع مثل السعالس (٢)
كس عن عدم لبسهن الحلي او القلائد بان صدورهن معطله ليس عليها شي •
ابو قلابية :

خود ثقال في المنام كرملة * دمت يضي لها الظلام الهندس (٣)
الشاعر ان صاحبه ذات نعيم وجاه • وهي مدله مخدومة • ودل على ذلك
اثقيلة في المنام • فلا احد يوقظها او يزعجها في منامها (٤) •
حد : لقد ولدت الكناية صورة بالحس والشعور وتمخضت عن صورتين الاولى كناية
جه التماز والثاني على وجه الحقيقة ^(٥) فاعطت المتأني اكير بالمعنى الذي تشير
بتوكيده وتقريره في نفسه • وكانت اكثر قدرة على احداث الاستجابة المناسبة
(٦) •

ديوان الهذليين : ٢ / ٨٢ • (٢) م • ن : ٢ / ١٨٤ •

م • ن : ٣ / ٣٢ •

وهذا التعبير قريب من تعبير امرئ القيس في صاحبه ان قال انها (نوء ومانضحا)
ولعل تعبيره الطف وادق تصويرا لحالة حبيته من تعبير ابي قلابية • ينظر
ديوان امرئ القيس : ١٧ •

ينظر : الصورة الفنية معيارا نقديا : ٣٧٤ •

تنظر النماذج الكنائية التالية : ج ١ ص ٧ ب ١ / ج ١ ص ١١ ب ٢ / ج ١ ص ١٦ ب ٣ /
ج ١ ص ٢١ ب ٣ / ج ١ ص ٢٨ ب ٣ / ج ١ ص ٣٦ ب ٢ / ج ١ ص ٥٥ ب ١ / ج ١ ص ٦٠ ب ٢ /
ج ١ ص ٧٥ ب ٣ / ج ١ ص ٧٨ ب ٣ / ج ١ ص ٨١ ب ٤ / ج ١ ص ٨٢ ب ١ / ج ١ ص ٩٥ ب ١ /
ج ١ ص ١٢٥ ب ٢ / ج ١ ص ١٥٩ ب ٢ / ج ١ ص ١٩٢ ب ١ / ج ١ ص ٢٠٦ ب ٣ / ج ٢ •
ص ٦٤ ب ١ / ج ٢ ص ٤٨ ب ٥ / ج ١ ص ٧٣ ب ٢ / ج ٢ ص ٩٧ ب ١ / ج ٢ ص ١٦٤ ب ٥
ج ٢ ص ٢٠٠ ب ١ / ج ٢ ص ٢٢٧ ب ٥ / ج ٢ ص ٢٨٧ ب ٤ / ج ٢ ص ٢٦٤ ب ١ / ج ٢ •
ص ٦٨ ب ١ / ج ٢ ص ٧٨ ب ٢ / ج ٢ ص ٨٢ ب ٢ / ج ٢ ص ٨٥ ب ٢ / ج ٢ ص ١٠٥ ب ٢ /
ج ٢ ص ١٢٦ ب ٧ •

تعكس الامثال فيما تعكس تجارب الحياة المتنوعة لاى امة فتمثل اخلاقها وعقليتها ، وثقاليدها وعاداتها ، وتصور المجتمع وحياته وشعوره اتم تصوير^(١) لذلك فهي تقترب من لغة الحديث اليومي بلامستها هموم الناس بكل مستوياتهم ، وهي بالنسبة للعرب " لم تكن نتيجة تفكير فلسفي بعيد ، وانما هي نظرات وخبرات ، صادرة عن طبيعة حياتهم ومثلهم ، ونظرتهم الى الحياة والموت ، ومصير الناس ، والخير والشر . . الخ فهي تصوير صادق لفطرتهم السليمة ونفسياتهم البعيدة عن التعقيد والغموض"^(٢) . وتعكس الامثال ايضا الانفعالات النفسية لقاتلها ورؤيته الخاصة في الحياة وتغيراتها المتواصلة ، كما تعكس قدرته على ضغط التجارب التي مر بها بجملة مكثزة الدلالة والايحاء .

والمثل بعد ذلك " صورة حية ماثلة لمشهد واقعي او متخيل ، مرسومة بكلمات معبرة موجزة ، يؤتى بها غالبا لتقريب ما يضرب له من طريق الاستعارة ، والكنائية والتشبيه . مع الاخذ بنظر الاعتبار . . وجود علاقة المشابهة بين الحالتين الاولى والثانية ، والسيرورة والتداول بين الناس ، وعدم التغيير في لفظه الموضوع له "^(٣) . ولعل اشتراط عدم التغيير في صيغة المثل لا ينطبق تماما الانطباق في حالة توظيف الشاعر للمثل واخضاعه للقالب الوزني الذي يتحكم بتغيير لفظ من صيغة المثل او حذفه او نقل جزء منه اشارة لكليته ، فهذه الضرورات تبيح للشاعر محذورات التلاعب بصيغة المثل . وتطالع الباحث جملة من الامثال في ديوان المهذلين ، وقد تلونت بصيغيات تشبيهية واستعارية واخرى كنائية ايضا ، وكان السكري يشير الى هذه الامثال اثناء تعليقه على الابيات وشرحها والتي منها :

وقد علقـت دم القـتيل ازارها (ج١ ، ص ٢٦ ، ب ٣)
 وبطني بالكرام بعيج (ج١ ، ص ٦١ ، ب ٣)
 وبعضهم شقي لدى خيراتهم لطيح (ج١ ، ص ١١٨ ، ب ١)
 كانت كليلة اهل الهـزر (ج١ ، ص ١٥١ ، ب ٣)

-
- (١) قصة الادب في الحجاز : ١٤٩ .
 (٢) الجاهلية (مقدمة في الحياة العربية لدراسة الادب الجاهلي) : ١٠٢ .
 (٣) الصورة الفنية في المثل القراني : ٦٠ .

والاحلام جـم عثورهما (ج ١، ص ١٥٧ ب ١)

- يهتز من طرف العنان كأنه * خدع اذا فزع النخيل مشدَّب (ج ١، ص ٨٦ ب ٢)
 وجاء خيلاه اليها كالمما * يفيض دموعاً غزيراً سجوراً (ج ١، ص ٣٢ ب ٢)
 ما بال عينك تبكي دمعها افضل * كما وهي سرب الاخوات منبزل (ج ٢، ص ٣٣ ب ٢)
 لا قوا عارضا بردا (ج ٢، ص ٤٠ ب ٣)
 يبببت اذا ما آنس الليل كأنساً * مهيت الغريب ذى الكساء المحارب (ج ٢، ص ٥٣ ب ١)
 له ماتح وله نـازع * يجشان بالك لو ماء خسيفا (ج ٢، ص ٧٢ ب ٢)
 لو كان للدهر مال عند مثله * لكان للدهر صخر مال قسيان (ج ٢، ص ٢٣٨ ب ٢)
 غلت حرب بكر واستطار اديمها * ولو انساها اذ شبت الحرب شبت (ج ٢، ص ٢٦ ب ١)
 رويدا عليا جند مائد وامهم * ايلينا ولكن ودهم متماين (ج ٢، ص ٤٦ ب ٢)
 فانك ان تحزوك ام عويمر * لذو حاجة حاف من القوم ضالع (ج ٢، ص ٧٨ ب ٢)

ويشير الحاتمي في حلية المحاضرة الى بعض الامثال التي جاء بها الشاعر الهذلي

تعبيرا عن تجاربه الخاصة، واكتسبت صيغة العموم، فمن ذلك قول الاصمعي عن خلف في
 احكم مثل سيرته العرب قول ابي خراش:

نوكتل بالادنس وان جـل ما يعضي (١)

وفي اشرد مثل قيل في رياضة النفس، وحملها على القناعة بالبلغة قول ابي ذؤيب:

والنفس راغبة اذا رغبت بها * واذا ترد الى قليل تقنح (٢)

وهذه الامثال وغيرها فيما احص من ديوانهم (٣) قد جاءت في اطر انفعالية متنوعة صاغها

(١) حلية المحاضرة: ٢٥٥/١ والببيت في الديوان: ١٥٨/١

(٢) م: ٢٨٢/١ والببيت في الديوان: ٣/١

(٣) تنظر النماذج في الديوان:

ج ١، ص ٢٩ ب ١ / ج ١، ص ٣٣ ب ٢ / ج ١، ص ٨٥ ب ١ / ج ١، ص ٩٤ ب ١ / ج ١، ص ١٣١
 ب ١ / ج ١، ص ١٣٢ ب ١ / ج ١، ص ١٤٢ ب ٢ / ج ١، ص ١٥٦ ب ٦ / ج ١، ص ١٥٨ ب ٧ /
 ج ١، ص ١٥٩ ب ٢ / ج ٢، ص ٣٧ ب ٢ / ج ٢، ص ٤٤ ب ٤ / ج ٢، ص ٥٨ ب ٤ / ج ٢، ص ٦٧
 ب ٣ / ج ٢، ص ٨١ ب ٣ / ج ٢، ص ٨٦ ب ٢ / ج ٢، ص ١٢٢ ب ٣ / ج ٢، ص ١٢٦ ب ٣ / ج ٢،
 ص ١٢٨ ب ١ / ج ٢، ص ١٤١ ب ١ / ج ٢، ص ١٧١ ب ٣ / ج ٢، ص ٢٣٠ ب ١ / ج ٢، ص ٢٦١
 ب ٢ / ج ٢، ص ٢٦٢ ب ٢ / ج ٢، ص ٢٦٣ ب ٢ / ج ٢، ص ٢٦٨ ب ٣ / ج ٢، ص ٢٧٠ ب ٤ / ج ٢،
 ص ١٦ ب ١ / ج ٢، ص ١٧ ب ١ / ج ٢، ص ٣٥ ب ١ / ج ٢، ص ٥٠ ب ٣ / ج ٢، ص ٦٧ ب ٣

الشاعر بها كالفخر، والمدح، والتهديد، والوعيد والرتاء، وتقدير أحداث وقعت صورها الشاعر تصويراً مثلياً ونقله لمتلقيه. كما عكست الجهد اللغوي والفكري للشعراء الهذليين.

ومن أنواع المثل الذي نجده في ديوان الهذليين هو المثل الذي يختزن قصة ما يعرف المتلقون تفاصيلها الكاملة أو العامة، فيكتفي الشاعر باللمح لها بشكل موجز، ومن هذه الامثال المثل الذي يقول: أشام من احمر عاد^(٢) اذ يرد هذا المثل في قصيدة لابي خراش، يتحدث فيها عن مقتل اخيه عمرو بن مرة، والطالب بثاره، فالشاعر لا يريد الصلح من خصومه الذين توهموا ان ذلك ممكن، بعد ان قتل منهم رجلاً ذا شرف ومهابة. ويقول ابو خراش:

قتلت قتيلاً لا يحالف غدرة * ولا سبّة لا زلت أسفل سافلٍ

وقد امنوني واطمأنت نفوسهم * ولم يحلموا كل الذي هو داخلي

فمن كان يرجو الصلح منهم فانه * كاحمر عاد او كليب لوائسل^(٣)

فالشاعر يرى ان اخاه كاحمر ثمود الذي عقر الناقة، ليس في شؤمه وانما فيما يجره على اعدائه من بلاء يشبه ما حل بثمود بسبب (قدار) وباستعمال الشاعر لهذا المثل وكانه يرفع من منزلة اخيه لان دمه ليس هينا، ويضيف الشاعر لهذا المثل قصة كليب وائسل التي جرت الريسات والشووم ايضا، فضاغف تهديده لمن قتل اخيه وانه صادق قبي عزمه لا خذ ثاره منهم. ومن الامثال الاخرى المثل الذي يقول: "حتى يؤوب القارظان"^(٤) وقد ورد في قصيدة لابي ذؤيب يتخزل فيها بحبيته وبين وجده وشوقه لها، فهو غير منته عن حبها حتى يؤوب القارظان، وهذا ما يستحيل وقوعه كما ان هجره لها مستحيل:

فتلك التي لا يبرح القلب حبها * ولا ذكرها ما أُرزمت أم حائل

وحتى يؤوب القارظان كلامها * ويشترني القتل كليب لوائسل^(٥)

(١) ينظر: الامثال في القران الكريم: ١٤٣.

(٢) ينظر: قصة المثل في مجمع الامثال: ٣٧٦/١، جمرة الامثال: ١/٥٥٨، فصل المقال:

٣٦٣، المستقصى في امثال العرب: ٢/٢٠١.

(٣) ديوان الهذليين: ٢/١٢٤.

(٤) ينظر قصة المثل في ديوان الهذليين: ١/١٤٥، وجمهرة الامثال: ١/٨٢، وفصل

المقال: ٣٧٣، ومجمع الامثال: ١/٨٧ والمستقصى في امثال العرب: ٢/٢١٣.

(٥) ديوان الهذليين: ١/١٤٥.

يكتف أبو ذؤيب باستحالة عودة القارظين، إذ ربط بين حبه وعودتهما باستحالة
شكليب وائل من قبره إلى قبيلته وهذا ما لا يمكن وقوعه أيضاً، وهذا القول لا يخلو من
خفة طريفة دلل الشاعر بها على عمق حبه لمحبيبته التي سحرته بجمالها، ودلها
• ووجد المثل الذي يقول "أشام من داحس" (١) في شعرا أبي ذؤيب أيضاً
مقطوعة له يعاتب فيها ابن اخته خالد بن زهير عن عدم عيادته له وهو مريض، وقد
الواشون بين الشاعر وبين زهير حول قضية (أم عمرو) وراحوا يتقولون الاقاويل
أمر علاقتها بزهير وتركها لأبي ذؤيب :-

وقد أكثر الواشون بيني وبينه * كما لم يرغب عن غني ذبيان داحس (٢)
نأعر يعلم ما تتقول الوشاة وما ييغونه ولم يرغب عنه ما يدبرون من مكائد فضرب لذلك
بُداحس الذي لم يرغب عنه مُحَيَّ ذبيان وما تدبره له •

يضرب الهذلي الأمثال بالاشارة إلى أسماء اشخاص تعلقت أسماءهم بحوادث
خفية توارثها العرب جيلاً بعد جيل، ومن هذه الأسماء ما ذكره أبو خراش الهذلي
ن عاتبة زوجة أخيه عن تشاغله بطلب الثار لأخيه، فيخبرها بأنه لم ينسئ وأنه
رصبيراً جميلاً على ذلك ثم يذكر لها أن علاقته بأخيه كعلاقة مالك بعقيل وهمما
لان من أم غابرة - كما قال السكري - كان يضرب بهما المثل في الاجتماع وعدم
برق، ولكن الموت قد فرق بينهما كما فرق بين الشاعر وأخيه :

تقول أراه بعد عروة غلابياً * وذلك رزق لو علمت - جليل
ولا تحسبي أنني تناسيت عهد * ولكن صبرى - يا أميم - جميل
ألم تعلمي أن قد تفرقت قبلنا * خيلاً صفاً مالك وعقيل (٣)

ديوان الهذليين أمثال لم ترتبط بحادثة معينة وإنما سادتها الهذلي على لسان
ديوان، ومثل هذه الأمثال شائع عند الأعراب، ومثلها في كل أمة (٤) فابو العيال في
دي نقاتضه مع بدر بن عامر يضرب مثلاً لحاله معه بالنعامة التي تطلب قرنين فاجتثت

(ينظر قصة المثل في جمهرة الأمثال: ١/٥٥٦، ومجمع الأمثال: ٢٧٩/٠

(ديوان الهذليين: ١/١٦٠

(ديوان الهذليين: ٢/١١٦

(تاريخ أدب العرب: ٣/١٥٠

اذناها وعادت صلما بعدما أملت ان تحصل على القرنين • ومغزى ذلك : تطلب عندي
الخير بمناعتك اياى فرجعت مجدوعا :

او كالنعامة اذ غدت من بيتها * ليصاغ قرناها بغير اذنين
فاجتثت الأذنان عنها فانتهت * صلما ليست من ذوات قرون (١)

والموضح على لغة هذه الامثال ان الشعراء يسوقونها عن طريق التشبيه والمقارنة
مستخدمين حرف التشبيه (الكاف) وسيلة لذلك ، او ياتي على طريق التشبيه البليغ
الذى حذف فيه الاداة كما في الامثلة المتقدمة •

ويتحفنا الهذلي بكثير من الاقوال التي تصلح ان تكون امثالا ولو انها اقرب الى
الحكمة منها الى المثل (٢) ، وهي تعبر بصدق عن مواقفه وافكاره في تجليات الوجود
واحواله ومن هذه الاقوال :

ولكل جيب مصروع	(ج ١ ، ص ٢ ، ب ٥)
وللشر بعد القارعات فروع	(ج ١ ، ص ٦ ، ب ٢)
والطراق يكذب قبلها	(ج ١ ، ص ٣٣ ، ب ١)
لكل أناس عشرة وجبور	(ج ١ ، ص ١٣٨ ، ب ٢)
والحين بالناس لا حق	(ج ١ ، ص ١٥٢ ، ب ٢)
وأول راض سنة من يسيرها	(ج ١ ، ص ١٥٧ ، ب ٤)
والمرء ليس له في العيش تحريز	(ج ٢ ، ص ١٧ ، ب ٤)
وبعض الشر أهون من بعض	(ج ٢ ، ص ١٥٧ ، ب ٤)
وبعض ما ينحل القوم الا كاذب	(ج ٢ ، ص ١٦١ ، ب ٤)
ان الدهر ذو تلويهن	(ج ٢ ، ص ٢٦٤ ، ب ٢)
ان الخطوب نوائب	(ج ٢ ، ص ١١ ، ب ٤)
وبعض القول تكذيب	(ج ٢ ، ص ١٢٥ ، ب ٢)
فان الذل معتوب	(ج ٣ ، ص ١٢٦ ، ب ٢)

ويلحظ على هذه النماذج خلواتها من المحسنات البلاغية ، فكانت واضحة قريبة من
سطح الكلام العادي ، وان شئت بتجربة واقعية مستوحاة من الحياة •

(١) ديوان الهذليين : ٢ / ٢٦٨ •
(٢) ينظر : الامثال في القرآن الكريم : ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ في امر علاقة المثل بالحكمة •

والامثال - بعد ذلك - ما هي الاتجارب وقعت ، استجلبهما الشاعر مع تجاربه التي حدثت له ومازج بين هذه وتلك فاعطى صورة جديدة وشحن المثل بتراكم خبري يضاف الى رصيد المثل ، واستلهم المهذلي الشاعر موروثه الحياتي واستعان به في توصيل ما يريد له لمتلقيه ، فزاده خبرة في الحياة ووعيا ببعض اسرارها الخافية ، وقد غلب على هذه الحكم المثلية - ان صح التعبير - ذلك اللون الحزين المتأني من عمق احساس المهذلي بالموت والدمر والعناء ، فاخرجها شائبة بتلك المسحة القائمة كما اشاب اغلب شعره .

١٣-

ان وجود الشعر القصصي في تراث الادب العربي يكاد يتفق اكثر الباحثين عليه ، فهم قد توصلوا الى انه " لا يصح ان نقول ان القصيدة العربية غنائية وكتفي او ملحمة او قصصية او تعليمية وانما هي كائن متميز ومزيج متجانس من هذه الالفاظ لافلية للمط على اخر الا بحسب ما تقتضيه طبيعة التجربة الشعرية والبواعث النفسية والموضوعية التي تدفع الشاعر الى تخليب عنصر على آخر " (١) . لذلك وجب ان تكون قوانيننا مستتبطة من داخل العمل الادبي لا من خارجه ، وضمن بيئته التي ولد فيها فهذا يوصلنا الى نتائج اكثر دقة وصوابا واقرب الى روح العمل الادبي ومنطلقاته .
والقصص - بعد ذلك - وسيلة الانسان المحببة الى نفسه لسرد الوقائع والافعال التي قام بها او التي شاهدها او سمعها من اناس قبله وكانت مثار اعجابه واعجاب الذين يروى لهم . فضلا عن ذلك فان القصص للعربي القديم تشكل وسيلة مهمة لاجاء الوقت الطويل الذي يقضيه دون وسائل الترفيه التي نعرفها ونزجي بها وقتنا . وتميز العربي بأنه لم يكن يميل الى سرد الحوادث المتخيلة ولا المطولة لان شداده - في الغالب - الى واقعيته وبساطته واللتين تبعده عن التخيل والتطويل الذي نجده عند غيره من الامم ، لذلك فهو اذا روى اوجز والمج واكتفى بالرموز والمصطلحات والدلالات السردية فهذا ما يلائمه ويلئم طبيعته البدوية .

(١) ملاح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام : ١٥ ، وينظر : شعير المهذليين في العصرين الاهلي والاسلامي : ٢٥٧ ، ٢٥٨ ودراسات نقدية في الادب العربي : ٨١ .

" ولما كان الشعر العربي قبل الاسلام هو الوسيلة التعبيرية الاولى عن حياة العرب فمن البديهي ان يتضمن هذا الشعر الوانا من تلك القصص التي انتجتها الحياة العربية" (١) .

وقد استثمر المهذليون الفن القصصي بشكل مكثف وبارز في صياغة اشعارهم وكان وراء ذلك اضطراب حياتهم الشريد الناتج من كثرة الوقائع وتنوع الاحداث التي انطبعت في ذهن الشاعر المهذلي فكانت مادة صالحة لفنه القصصي وليتفنن بذلك عن انفعالاته الحادة التي ولدتها الاحداث في ذاكرته المتوثبة وليضرب الامثال المستعبرة بها .

وتلقسم قصص المهذليين حسب موضوعها الى ما ياتي :

(١) قصص الحيوان :

وهذه من القصص التقليدية ، وجاء معظمها في الرثاء (٢) ، اذ يستطرد المهذليون (٣) إليها بعد حديثهم عن الدهر وعنته حيث لا يبقى على حدثانه احد ، اذ تسبق القصة عادة بعبارة " والدهر لا يبقى على حدثانه " او بعبارة قريبة منها ، حتى كادت هذه العبارة ان تكون لازمة لمعظم قصص الحيوان عندهم ، كما جرت عادتهم في هذه القصص ان تنال كلاب الصياد ورماحه او سهامه من الحيوان فيكون حثفه معادلا موضوعيا للمرثي الذي نال الدهر منه . وقد تنبه الجاحظ الى هذه الدلالة الرمزية فقال : " ومن عادة الشعراء اذا كان الشعر مرثية او موعظة ان تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش " (٤) .

(٧) ووجد في شعر المهذليين قصص (حمار الوحش) (٥) و (ثور الوحش) (٦) و (البقرة)

-
- (١) م*ن : ١٥٠ (٢) ورد نموذج واحد في المديح ينظر اليه حيوان : ١٧٤/٢ .
(٢) هذه القصص يستطرد اليها اغلب الشعراء من تشبيه الناقة لها واستخدموا لذلك عبارات وصفية متقاربة تكون اداة التشبيه (كأن) لفظة مشتركة في اغلب هذه العبارات والصيغ ، فاختلف المهذليون عما خلفه تراث الفحول من الشعراء الاوائل وان احتفظ بشكلياتها الشعري ، ينظر ملاح السرر القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام : ٣١٧ .
(٤) الحيوان : ٢٠/٢ . وقد شد نموذج واحد لا اختلاف فرضه * ينظر اليه حيوان : ٩٩/٢ .
(٥) ينظر اليه حيوان : ٢٤/١ ، ١٢٤/١ ، ٦٣/٢ ، ١١١/٢ ، ١١٧/٢ ، ١٧٥/٢ ، ٢٠٢/٢ .
(٦) ينظر م*ن : ١٠٠/١ ، ١٢٤/١ .
(٧) ينظر م*ن : ١٩٧/١ ، ٧٤/٣ .

وكذلك قصة (الوعل) (١) وفي جميع هذه القصص يتدلى الهذلي قصته بعبارة " والد هر لا يبقى على حدثانه " او ما يقاربها ثم ياخذ بسرد قصة ذلك الحيوان الذي رصد له القدر راميا يودع سهامه او رماحه فيه ويلقيه صريحا ، وقد نبعت قصصهم هذه من ايمانهم بحتمية الموت الذي لا ينجو منه احد * ولم تكن هذه الحيوانات الوحيدة التي ضرب بها الهذلي مثله على حتمية الموت وبشاعته فكان هناك (الصقر) (٢) و (اللقوة) (٣) ولعل قوة هذين الطائرين ومنعتهما في قلل الجبال قد شابهت الحيوانات الاخرى التي روى قصصها *

وكان الهذلي حريصا على ابراز قوة هذه الحيوانات واستعصامها في قلل الجبال التي يصعب ان يصل اليها احد * وهذا مالك بن خالد الخناعي يحدثنا عن الوعل الذي لن تعجزه الايام بقوله :

والخمس لن يحجز الايام ذو حيد * بمشخر به الظيان والاس
في رأس شاهقة أنبوسها خصر * دون السماء له في الجوقرنام
من فوقه أنسر سود وأثريسة * وتحتة أعنز كلف وأتيس (٤)

فهذا الوعل في اعلى الجبل لا يصل اليه احد ، ومن فوقه نسور وغربان ، وتحتة اعنز واتيس ، فهو في مأمن وحيى ياكل نبات الظيان والاس ، ولكن هذه الطمائية ماتفتأ ان تزول :

حتى أشب لها رام بمجد لقة * ذو مرّة بدوار الصيد همّاس
يدي الحشيف عليها كي يواريهما * ونفسه وهو للاطمار لباس
فتار من مرقب عجلان مقتحما * ورباه ربيسة منه وايجساس
فقام في سيتها فانتحى فرسى * وسهمه لبنات الجوف مسّاس
فراغ من شزن يعد ووعارضه * عرق تمج به الاحشاء قلاص (٥)

لقد فاجأه الرامي الماهر بفنون الصيد واساليبه ، والذي يلبس الاطمار الخالقة وقد ثار من مرقبه فيفزع الوعل فيجرى ، لكن الرامي انتحى له وسدد نحوه بسهامه

(١) ينظر م٠ ن : ١٩٣ / ١ ، ٢٤٠ / ١ ، ٥٢ / ٢ ، ٦٣ / ٢ ، ٢ / ٣

(٢) ينظر م٠ ن : ١٢٣ / ٢

(٣) ينظر : م٠ ن : ٥٩ / ٢

(٤) م٠ ن : ٢ / ٣

(٥) م٠ ن : ٤٠٣ / ٣

فأرجاه صريحا مخضبا بدمه وهكذا تقتضي اغلب قصص الحيوان عند هم بهذه النهاية المفجعة • وعلى الرغم من اختلاف البواعث النفسية والموضوعية من شاعر لآخر واختلاف ملكته الشعرية ومدى مهارته في الامساك بخيوط قصته وادارة احداثها بصورة تكشف عن قدرته اللغوية ، فان لغة هذه القصص مالت الى " اللفظ الجزل والغريب لما يوجب من امارات القوة في الحيوان الذي يتحدثون عنه " (١) كما ان هذه الالفاظ متعلقة الى حد كبير بالبيئة الخشنة التي تسكنها هذه الحيوانات ، وتجرى فوقها الاحداث ، لذلك جاءت منسجمة معها مفصحة عن ذلك الترابط بين الواقع الحياتي المعاش والنسيج اللغوي المعبر عنه • ولم تكن هذه الالفاظ بغريبة على قوم الفسوا خشونة ببيئتهم وتكيفوا معها، ولعل التقليد الفني لهذه القصص كان وراء استعمال هذه الالفاظ الغريبة في النصوص الاسلامية والاموية كالذي نجده عند ابي ذؤيب (٢) وامية بن ابي عائد (٣) .

واستثمر المهذلي الحيوان في غير باب حتمية الموت ، فقد اتخذه طرفا او نداء له في قياس سرعة عدوه مبتدئا مقارنته باداة التشبيه (كأن) او (ما) النافية وخبرها المقترن بالباء الزائدة ، ويأتي الاهتمام بهذا النوع من القصص لاشتهار المهذليين والصعاليك منهم خاصة بسرعة العدو واذ كان مجال مفاخرة بالنسبة لهم (٤) . وكانت لغة هذه القصص اقرب الى الغرابة منها الى السهولة فالفاظ البيعة لزالمت بارزة فيها بوصفها المسرح الذي تجرى عليه الاحداث •

وفي غير باب السرعة وظف المهذلي الحيوان توظيفا قصصيا آخر ، فقد وظف الاسد وشبليه في بيان جرأة وشجاعة مرثيه ، مستخدما اسلوب (ما) النافية وخبرها المقترن بالياء الزائدة (٥) ، كما وظف الضبية في بيان حال حبيته وهي توارى الدمع النازلة على خديها (٦) ، او حين تقوم كليمه (٧) ، وقد استخدم الشاعر الاسلوب نفسه في ذلك • وكان للعاطفة الرقيقة التي انطلق منها الشاعر في بيان حال حبيته اثرها في قلة الالفاظ

(١) الطبيعة في الشعر الجاهلي : ٣٦٦ •

(٢) ينظر الديوان : ٤ / ١ وما بعدها •

(٣) ينظر م • ن : ١٧٤ / ٢ وما بعدها •

(٤) ينظر م • ن : ١٢٣ / ٢ ، ١٣٥ / ٢ ، ١٤ / ٢ •

(٥) ينظر م • ن : ٢٣٨ / ١ ، ٦٢ / ٣ •

(٦) ينظر م • ن : ٢٢ / ١ •

(٧) ينظر م • ن : ٣٦ / ١ ، ١٦٨ / ١ - ١٧٠ •

الغريبة في قصة الظبية وان لم تخل كليا منها ، اما قصة الاسد وشبليه فقد امتازت كقصص الحيوان الاخرى بالخرابة واستخدام الالفاظ الجزلة المعبرة عن واقع الاسد المفترس والجري في انقضاضه وهجومه .

٢- قصص الحدث الذاتي والجماعي :

وهذه القصص ترتبط بحادثة معينة او موضوع معين في حياة الشاعر يسعس الى سردها في احدى الاغراض الشعرية المعروفة ويوظفها لخدمة هذا الغرض ، ويتوافر في الغالب عنصر الصدق الواقعي في هذه القصص فهي اما حدثت للشاعر فتأثر بهما او لاحظها فانغم بها . واوّل هذه القصص التي تطالعنا في ديوان الهذليين هي :

أ- قصص المغامرات الفردية :

وقد ارتبطت هذه القصص خاصة بالصعاليك ، فمغامراتهم الجريئة واخبار فرارهم وعدوهم واسرهم وتشردهم وترصيمهم فوق المراقب والصراع من اجل الحياة مع قوى الطبيعة المعادية كلّ هذا وغيره من مظاهر حياتهم مادة صالحة للفن القصصي . وقد استغل الهذلي هذه المادة استغلالا قصصيا ، جمع عناصر الفن القصصي الرئيسية من الاثارة والتشويق وتسلسل الحوادث والزمان والمكان والاهتمام بالجزئيات ، وهذا يصدق على جميع الصعاليك ، وصعاليك هذيل منهم (١) .

وفي احدى مغامرات الاعلم يصور لنا خوفه ورعبه من الموت الذي حاق به لولا سرعته في الهرب من اعدائه ، وكان خوفه شديدا وحادا جدا مما ادى الى انفتاح تخيله على ما استفعله الحيوانات المفترسة اذا ما نالت سيوف اعدائه منه :

وخشيت وقع ضريبة قد جريت كل التجارب
فاكون صيدهم بها واصير للضبع السواغب
جزرا وللطير المريرة والذئاب وللثعالب
وتجر مجريرة لها لحمي الى اجر حواشب
سود سهليل كان جلودهن ثياب راهب
اذنهن اذا احتضرن فريسة مثل المذائب
ينزغن جلد المرء نزع القين اخلاق المذاهب (٢)

(١) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، والبناء الفني في

شعر الهذليين : ٤١ .

(٢) ديوان الهذليين : ٧٩/٢ ، ٨٠ .

ولعل العلم لكثرة عيشه في الصحراء والجبال الموحشة أيسر مشهد الضباع وهي تاكل الحيوان وربما الانسان وتترنح جلده ، فكانت صورة عيفة بواقعتها القاسية ، وقد برع الشاعر في قصته هذه بالتحليل النفسي الدقيق لنفسية الهارب وتصويره الدقيق لخوفه وذعره من الموت وحرصه على الحياة حين يشتد من خلفه الخطر ثم طمأنينته بعد نجاته وتذكره اطفاله الجياع ونظرهم المتوسل للعطاء من الاقارب كل هذا جعلها قريبة من القصص النفسي (١) .

ويحدثنا قيس بن الميزابة عن قصة اسره ، وقد أجمع من اسروه على قتله ولكنّه كان ثابت الجاش والعزيمة فلم يابه بما اجمعوا عليه وقرره :

وقد أمرت بي ربيتي أمّ جندب * لأقتل لا يسمع بذلك سامع
تقول اقتلوا قيسا وحزوا لسانه * بحسبهم ان يقطع الراس قاطع
ويأمر بي (شعل) لأقتل مقتلا * فقلت لشعل بثما انت شافع (٢)

وقد استخدم الشاعر الحوار في قصته هذه واستطاع ان يني الاحداث بوساطته ، وقد شحن ذلك قصته بالاثارة والتشويق مع احتفالها بالمفاجأة والتوقع مع تصوير نفسيته في ذلك الموقف العصيب الذي استطاع ان ينجو منه بالعدو هربا من اعدائه كما فعل العلم في قصته السالفة .

وجاءت لغة هذه المغامرات في اغلبها معتمدة الايجاز ، وتكثيف المعاني وذلك يناسب طبيعة مجريات الاحداث الخطيرة التي حاقت بالشاعر فضلا عن عدم وجود وقت كاف للتروى وبيان العناية الفنية للعمل الشعري فهم صعا ليك والمغامرة تمثل عماد حياتهم (٣) . وغلب على وسائلهم البيانية التشبيه والالمام بجوانب الصورة واستكمالها في محاولة امينة لنقل واقع تجربتهم الشعرية ، اما الوسائل الاخرى فغالبا ماتت بحفوية واضحة قريبة من واقعهم الحسي الملموس (٤) .

-
- (١) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٨٠ .
(٢) ديوان الهذليين : ٧٧/٣ .
(٣) ينظر الشعراء الصعاليك فلي العصر الجاهلي : ٢٩٠ .
(٤) تنظر النماذج في الديوان : ٨٥-٨٢/٢ ، ٨٤-٨٢/٢ ، ١٤٨-١٥٩/٢ ، ١٦١ ، ١٦٨/٢-١٦٩ ، ١٢-٩/٣ ، ٨٨-٨٩/٣ ، ٩٠/٣ ، ١٠٥-١٠٧ .
١١٩-١١٣/٣

ب - قصص المعارك والايام

وفي هذه القصص يتصاعد النفس الذاتي مع اختلاطه بالنفس الجماعي العام ونجد الشاعر المهذلي قد وظف كثيرا من القصص لسرد تلك الوقائع البطولية التي خاضها بنفسه او مشاركة مع اصحابه او قومه • وجاءت هذه القصص في مقطوعات حماسية ناسبته سرعتها الواقعية سرعة الانفعال الشعري المعبر عنها دون تطويل او مبالغة وهذا ما لم يالفه العربي عموما • وقد طبحت هذه القصص بمسحة من الحزن النابذة من رثاء الشاعر لمن سقطوا من احبته في المعركة •

قال عبد مناف بن ربيع يذكر يوم (انف عاد) وهو مكان في بلاد هذيل وقصد استهل مقطوعته ببيان حزن وعويل ابنتي ربيع وعدم رقادهما وكأن في احشائهما مزاميرا تشجو وتنوح واذا ما نامت العيون قامتا بضرب وجوههما بنعال السبت وهو نعال كانت تضرب فيه المرأة وجهها عند ما تنوح على ميتها :-

ماذا يخير ابنتي ربيع عويلهما * لا ترقدان ولا يؤمنن لمن رقدا
كلتا هما ابطلت احشاؤهما قصبيا * من بطن حلية لا رطبنا ولا نقدا (١)
اذا تجرد نوح قامتا معه * ضربا اليماء بسبت يلعج الجلدا

ثم يبدأ حديثه عما جرى بين قومه وعدوهم اذ صدوه • وهنهنهوه عنهم وطاردوه • وقد موا مائة • واخروا مائة من رجالهم واستعدوا للقتال في حركة دائية سريعة :

لنحم ما احسن الابيات نهنية * اولي العدى وبعد احسنوا الطردا
ان قد موا مائة واستاخرت مائة * وفيا وزادوا على كلتيهما عددا
صابوا بستة ابيات واربعه * حتى كان عليهم جابيا لبدا
شدوا على القوم فاعتطوا او اثلهم * جيش الحمار ولاقوا عارضا بردا
فالطعن شغشغة والضرب هيقة * ضرب المعول تحت الديمة العضدا
وللقسي ازاميل ومغممة * حسن الجنوب تسوق الماء والبردا
كانهم تحت صيفي له نجم * مصرح طحرت اسناؤه القردا
حتى اذا اسلكوهم في قتائده * سلا كما تطرد الجمالة الشردا (٢)

(١) م ن : ٢٨/٢ •

(٢) ديوان المهذليين : ٣٩/٢ - ٤٢ • النهنية : الرد • جابيا لبدا : جراد متراكم •

شغشغة • حكاية الصوت الصلحن حين يدخل • هيقة حكاية صوت لضرب والوقح •

نجم • صوت ينجم مثل نعيم الدابة • مطمر :

نلاحظ بدقة الشاعر في رصد حركة المقاتلين وتصويره لهجومهم السريع الخاطف ، ولم تنس ذاكرته السمعية اصوات الطعن والضرب وازاميل القسي وسهامها المطلقة بخفة وسرعة حتى انتهت المعركة لصالح قوم الشاعر .
 اما لغة هذه القصص فتمتاز بالجزالة والقوة التي تعكس ملامح الفخر والاعتزاز بالقبيلة ، ويكثر فيها تصوير الطعن والضرب بالسيوف ويعد الشاعر الى استئثاره اصوات الحروف من جرس مجلجل يتناسب وصليل السيوف وقبع الحراب وقضاعة القتل وسيلان الدماء مع اهتمامه بوصف السلاح واقتخاره به مع الاشارة الى اسماء المواضع والاشخاص لبيان واقعية الحدث المروي (١) .

٢- قصص الغزل:

لقد وظف الهذلي موضوع غزله لخدمة قصة اخرى يستطرد اليها بعد ان اتخذ من الغزل وذكر الحبيبة جسرا اليها دون ان يربطه بتغزله رابط سوى ما يريد توكيده من تحلقه بحبيته وشدة وجده بها او وصف جمالها او اخلاقها (٢) .

ومثلا شاب فخر الهذليين مسحة من الحزن شاب غزلهم على الرغم من ابتغائهم الافصاح عن وجدهم وكلفهم بمن يحبون ، نجد ذلك عند ساعدة بن جؤية اذ يفتتح قصيدته بثلاثة ابيات في الغزل المتذكر لرسم الديار ومنها واثارها الباقية:

أهاجك مغنى دمنة ورسومٌ * لقيلة منها حادث وقد يميم
 عفا غير أرث من رمايد كائنه * حمام بأبساد القطار جثوم
 فان تك قد شطت وفات مزارها * فاني بها الا العزاء سقيم (٣)

ثم يستطرد الشاعر ليسرد لنا قصة (ام واحد) وهذه ام لولد واحد مات ابوه فعكفت على تربيته وتنشئته على احسن ما يكون ، ويقارن الشاعر بين وجده بمحبوته وبين وجد هذه الام على ولدها الوحيد ، وينفي ان يكون وجدها اكبر او اكثر من وجده على محبته:

وما وجدت وجدى بها أم واحد * على الناي شطاء القذال عقيم
 رأته على فوت الشباب وانها * تراجع بعلا مرة وتثيم
 فشب لها مثل السنان مبسرا * أشم طوال الساعدين جسيم
 وألذمها من معشر ييغضونها * نوافل يأتيتها به وغسوم (٤)

(١) تنظر نماذج هذه القصص في الديوان: ١/٨٢-٨٥، ١/٩١، ٢/٩٤-١٥٠، ٣/١٧، ٣/٢٢-٢٣، ٣/٢٥-٤٥، ٣/٤٩-٤٩، ٣/٥٥ .

(٢) ينظر: ملاح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام: ٢٢٠ .

(٣) ديوان الهذليين، ١/٢٢٧، ٢٢٨ .

(٤) م٠ ن: ١/٢٢٨، الزمها: الزمها وكسبها .

ثم يسارع الشاعر الاحداث اذ يصطنع مغامرة لذلك الفتى مع ثلاثة من اخلائه ، واذ هم يصطادون يجدون انفسهم محاطين بالاعداء ، فيهرب اصحاب الفتى ويتركوه وحده يواجه مصيره المجهول ، وما كان منه الا ان يقاتل ويدفع الضر عن نفسه :

فأصبح يوما في ثلاثة فتية * من الشعث كل خلعة ونديم
وقدم في عيطاء في شرفاتها * نعائم منها قائم وهزيم
بذات شدوف مستقل عامها * بأدبارها جناح الظلام رخييم
فلم ينتبه حتى أحاط بظهره * حساب وسرب كالجراد يسوم
فورك لنا لا يثتم نصيله * اذا صاب أوساط العظام صميم
ترى اثره في صفحته كأنه * مدارج شبستان لهن هميم
وصفراء من نبع كأن عاها * مزعزة تلقي الثياب حطوم
كحاشية المحذوف زين ليظها * من النبع أزر حاشك وكتوم
وأحصنة ثجر الظبات كأنها * اذا لم يغيبها الجفير جحيم
فألها هم باثنين منهم كلاهما * به قارب من النجيع ومييم (١)

ثم يوقف الشاعر الحدث ليحود الى خليي الشاعر وقد عاد الى امه ليخبرها بما جرى له فتقوم الام وتضرب وجهها بنعال السبت وهو تقليد مشهور لدى عرب الجاهلية وتأخذ بالبكاء والحويل على ابنها الوحيد :

وجاء خيلاه إليها كلامها * يفيض دموعا غريهن سجوم
فقالوا عهدنا القوم قد حصروا به * فلا ريب ان قد كان شم لحيم
فقامت بسبت يعالج الجلد وقعه * يقبض أحشاء الفؤاد أليم
اذا أنزفت من عبرة يمتهم * تسائلهم عن حبها وتلوم (٢)

وبينما كانت الام على هذه الحالة اذا هم يبشرونها بعودة ابنها سليما ليس به مما قالوا شيئا فيخى عليها ثم تستفيق لتفجج الناس مقبلة عليه :

- (١) م٠ ن٠ : (٢٢٩٦-٢٣٢) النعائم ، واحدها نعامة تبنى ويطرح عليها شيء من ثمام يستظل بها الريشة . بادبارها . وهي الشماريخ في رؤوس الجبال الشدوف : الشخصوس وهي قلة الجبال ، سرب ، قطيع للرجال . لنا : سيفا . الشبث : دابة تشبه العقربان . المحذوف : ازار قصير . ثجر : غراض النصال . القارب : الدم اليابس .
- (٢) م٠ ن٠ : (١/٢٣٢ ، ٢٣٣) غريهن سجوم : دلاء . سائلة اراد كثرة الدمع لحيم : المقتول او المحاصر .

فبينما تنوح استبشروها بحبها * على حين ان كل المرام تروم
 فلما استفاقت فجنت الناس دونه * وناشت باطراف الرداء تعوم
 وخرت تليلاً لليديين وتعلمها * من الضرب قطعاً المبال خذيم (١)
 ثم يخبرنا الشاعر عن كيفية هرب الفتى من اعدائه اذ استخدم سرعته الفائقة
 في العدو وليهرب منهم ولا يستطيعون اللحاق به :

فما راعهم الا أخوهم كأنه * بغادة فتخاه الجلاح لحوم
 يخفّض ريعان السحابة كأنه * اذا ما تنهّى للجاء ظليم
 نجاء كدر من حمير أبيدة * بغائله والصفحتين كدوم
 يرن على قبّ البطون كأنها * رباة أيسار بهنّ وشوم (٢)

لقد استطاع الشاعر ان يأتي بعمل ناضج مكتمل دلل على مهارته الفائقة في مسك
 خيوط قصته وادارتها بشكل متقن حتى نهايتها .

وقد شكلت قصة اشتيال العسل وقصة الخمرة مادة خصبة للشعراء الهذليين
 خاصة عند ابي ذؤيب وساعدة بن جوية ، الا ان ابا ذؤيب كان امهر الجميع في هذا
 الباب وثالبا ما يستطرد لهذه القصص بتشبيه الحبيبة والحديث عن لهاها وعن حديثها
 خاصة وقد استعمل ابو ذؤيب اسلوب (ما) النافية وخبرها المقترن بالباء الزائدة في
 صياغته لهذا النوع من القصص ، وهذا الاسلوب يفترض مقارنة بين صورتين ، الاولى تفضل
 على الثانية ، وفي هذه القصص تكون الصورة الاولى طيب حديث الحبيبة او طيب
 لهاها ، اما الثانية فهي طيب العسل الذي جاهد مشطره للحصول عليه او طيب
 الخمرة المختلطة بالعسل او بالماء العذب (٣) .

ومهما يكن من شيء فقد امتازت لغة هذه القصص بالسهولة وان لم تخل من
 الغرابة التي هي امتداد طبيعي لبيئتهم الخشنة . ولكنها في هذه القصص أخف وطأة
 من غيرها . كما امتازت بالجزالة التي نتجت عن اعتماد الهذلي بخير موضوع الغزل ،
 ان اتخذه جسراً يوصله لما يريد ، على نحو ما اشرنا له من قصص (ام الولد) و(اشتيال

(١) م ٣٣٤ ، ٢٣٣ / ١

(٢) م ٣٣٥ ، ٢٣٤ / ١

(٣) م ٣٩ / ١ ، ٣٩٣ - ٦٩٤ ، ٧٠ - ٧١ ، ٨٠ - ١٤١ ، ٤٤ - ١٤٨ ، ١٤٩ .

العسل) و (الخمرة) وقد اهتم الهذلي بتصوير شخص قصته وخاصة مشتار العسل ووصف حاله وملبسه، وكيف استطاع ان يتسلق تلك الصخور الوطيساء ليصل الى بيت النحل ويشتار العسل • وكذلك اهتم الهذلي بوصف مشاعر الام، تجاه ابنها الوحيد، وبیان خوفها عليه، وكيف انها راحت تلمم وجهها بنعال السبت عندما سمعت بموت ولدها • وكان الشاعر يستخدم التشبيه وما يتيحه من امكانات تلوينية مع حصر قصته بين (ما) النافية وخبرها المقترن بالباء الزائدة او باستعمال (كَأَنَّ) (١) في استطراده القصصي •

٤- قصص الرثاء:

وفي هذه القصص يصف الشاعر بطولات مرثيه وشجاعته في الحروب مع بيسان كرمه وفضائله الاخرى بروح قصصية فضلا عن تصويره مشاعر الحزن واللوعة على مرثيه مما يغلف هذه القصص بمسحة الحزن • ومن هذه القصص ما نجد عند ابي ذؤيب في احدي قصائده وقد افتتحها بالقسم بأن المنايا غالبات لكل بني الانسان ثم يذكر الموقع الذي جرت فيه احداث قصته ويبين اهتياجه على ما حصل:

لعمرك والمنايا غالبات * لكل بني أب منها ذنوب
لقد لاقى المطي بجنب (عفر) * حديث لو عجبت له عجيب
أرقت لذكره من غير نوب * كما يهتاج موشي ثقيب
سبي من يراعه نفاه * أتي منه صحر والسوب (٢)

ثم يجرد الشاعر من نفسه شخصية السائل عما جرى هناك ليخبروه بما حدث لمرثيه وكيف قاتل بشجاعة نادرة ولم يرهب الموت وظل يقتل في اعدائه حتى غلب على امره فقتلوه:

انما نزلت سراة بني عدي * فسلمهم كيف ما صعبهم حبيب
يقولوا قد وجدنا خير طرف * برقية لا يهد ولا يخيب
دعاه صاحباه حين خنت * نعماتهم وقد حفز القلوب

(١) ينظر الديوان: (١/٥٦-٥٧).

(٢) م٠ن: ٩٢/١٠ سبي: مجلوب: اليراعة: قصبة جيبي بها من اجمة • الاتي: السيل • صحر: ارض لينة تطيف فيها الحجارة •

- مرد قد يري ما كان فيسه * ولكن انما يدعى اللجيب
 فالقى ثمده وهوى اليهم * كما تنقض خائنة طلوب
 موقفة القوادم والزنايبى * كان سراتها اللين الحليب
 نهاهم ثابت عنه فقالوا * تعيبنا العشائر لو يورب (١)

وهنا تتصاعد الاحداث وتتم المواجهة بينه وبين اعدائه :

- على ان الفتى الختمى سلى * بنصل السيف حاجه من يخيب
 وقال : تعلموا ان لا صريخ * فاسمعه ولا منجى قريب
 وان لا غوث الا مرهفات * مسالات وذو ريد خشيب
 فانك ان تنازلى تنازل * فلا تكذبك بالموت الكذوب
 كان محربا من اسد تسج * ينازلهم لنايبه قبيب (٢)

ولكن الفتى يقع بسيوف اعدائه ويتمكنوا منه ، ويضع الشاعر بيتين على لسانه يوصي بان يخبروا قومه بلائه اذ انما ساطت عنه الشعوب ويطلب منهم الا يقولوا خنا عليه ولا شططا حين يفتخرون به :

- ولكن خبروا قومي بلائي * اذا ما سالت على الشعوب
 ولا تخنوا على ولا تشطوا * بقول الفخران الفخر حوب (٣)
 وهكذا خلد الشاعر مرثيه بحرضه احداث مقتله باسلوب قصصي نجح في اخراجه بصورة فنية جيدة *

اما لغة هذه القصص فتمتاز بالجزالة والسهولة المتعددة الى حد ما عن الغرابية والوعظية ويغلب عليها الانفعال الصادق في التصوير ، وتتصاعد فيها الحسرة والافتخار بالافعال الحسنة للمرثي ، وقد يدخل الحوار في نسيج هذه القصص ليضيفي عليها الحركة والتشويق في تلاهي الاحداث وصولا الى عقدة القصص فالحل (٤) .

- (١) الديوان : ١/٩٣-٩٦ . ذوريد : السيف .
 (٢) م : ن : ١/٩٦-٩٧ . المحرب : المغضب المغيط . قبيب : صوت .
 (٣) م : ن : ١/٩٨ . الحوب : الاثم .
 (٤) تنظر نماذج هذه القصص في الديوان : ١/١٤٩-١٥١ . ٢/٣٠٣-١٠٤ .
 ٢/٢١٨-٢٢٠

الفصل الثالث

الإيقاع

يتشكل الايقاع من اتحاد مجموع اصوات متشابهة تنفشا من المقاطع الصوتية للكلمات ، بما فيها من حروف متحركة وساكنة^(١) . وهذا التشكل يحسه الانسان الشاعر احساسا لا شعوريا لعمق معرفته اللغوية ورهافة حسه^(٢) ، ولهذا تنامت الفاعلية الشعرية وازدهرت في غياب اي وعي لوجود نظام نظري لتشكلات الايقاع الشعري ، فلم يكن حس الايقاع كما يمكن ان يسمى شيئا يكتسب بالمران على مقومات نظرية او بالثقيف الذي يستهدف تملك المعرفة بالقواعد التي تحدد صحيح الشعر من فاسده^(٣) .

ولا ينكر ما للايقاع الشعري العام من قدرة على اثارة وشحن الانفعال المناسب واحداث الاستجابة المطلوبة لا تخاذ الموقف المراد اتخاذه من التجربة الشعرية ، لانه يساعد على التخيل اللازم لاثارة انفعال النفس^(٤) .

ويؤلف الايقاع بوصفه خصيصة من خصائص التعبير الانفعالي؛ شان الموسيقى والرقص الشكل الخاص بالمعنى في الشعر . وهو يصدر من اندفاع التاثيرات الصوتية للالفاظ وتتابع النبرات والتقطيعات والزخافات بتيار الوزن والقافية . وهذه لا تحدث بمعزل . عن سياق القصيدة^(٥) . وعليه لا نستطيع ان نتذوق الجانب الشكلي تذوقا صادقا يحقق المتعة الفنية الرفيعة الا اذا ربطناه بجانبه المضموني الذي يحققه الشاعر من استثمار ما للكلمات من جرس صوتي ، وبما تآلف في جمل وتراكيب صحيحة على المستوى اللغوي والحيوي والدلالي وتتجانس صوتيا لاحداث التاثير المقصود .

وقد اهتم الهذليون بهذا الجانب الحيوي من شكل النعي المفضي الى مضمونه المقصود . كما بينا . وقد استثمروا هذا المفصل الحيوي في بناء قصائد هم وكانوا محل استشهاد بعض نقادنا القدامى في مهارتهم وتفننهم كما سجلوا بعض اخفاقاتهم التي لحظوها بعيون اهتمت كثيرا بالجانب الصوتي للمفردات من حيث قبجها وغرابتها ومن حيث سلاستها ووعورتها ، وبالجانب الظاهري المتشغل في الوزن والقافية مستبعدين كثيرا جانب التصويت الايقاعي للحروف المتألقة والمتوزعة في البيت وفي عموم القصيدة بما له اثر مميز في ارتباط ذلك بعاطفة الشاعر وتجربته الشعرية ومضمونه المؤدى بهذا

- (١) ينظر: الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة: ٣ .
 (٢) النقد الادبي الحديث: ٤٣٨ . (٣) ينظر: في البنية الايقاعية للشعر العربي: ٤٣ .
 (٤) البلاغة: ٧٠ . (٥) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق: ٢٧ .

التشكيل الايقاعي • وان هذا الجانب من الاهمية البالغة والتي اعتمد الشعر الجاهلي خاصة عليها اعتمادا عظيما (١) • وعليه فان تحليلنا لاصوات الشعر ينبغي الا يكون ابدأ تحليلاً آلياً بارداً • بل يجب ان يراعى دائماً الفكرة التي يحملها الشاعر والعاطفة التي يريد ادائها (٢) •

-٢-

عند التعرض للبحور الشعرية في ديوان المهذليين والتي ضمت تجارب انفعالية متنوعة افرغها المهذلي فيها لتتلاحم كلياً معطية ملامح القصيدة • يقودنا الى قضية ذات شقين الاولي : ربط الوزن بالموضوع الشعري • والثاني : ربط الوزن بالدوافع النفسية للشاعر • اما القضية الاولي فهي تلاقح واقع الشعر العربي • فالشعراء العرب لم يتخذوا وزناً لكل موضوع فهم كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون ويرثون •• في كل البحور الشعرية الشائعة عندهم (٣) •

اما علاقة البحر بالحالة النفسية للشاعر وطبيعتها من حيث الانفعال ودرجته فهي فكرة اكثر موضوعية ولكننا لا نندفع وراءها • لان الشعر لا توضع له قواعد وانما علينا ان نستقرئ ونصل الى النتائج التي تحدد طبيعة القاعدة (٤) •

وعند استقراء الازنان الشعرية عند المهذليين نجد انهم استأثروا ببحور معينة وهي (الطويل • البسيط • الوافر • الكامل • السريع • المنسرح • المتقارب • الرجز) مما يبين عدم تحركهم في كل المساحة الموسيقية التي جاء بها العروض العربي • ولعل سبب ذلك عائد الى احتواء هذه الازنان عواطف المهذلي بعد ان وجدها اقدر من غيرها على هذا الاحتواء وان كان ميله متذبذباً لكل واحد منها • ولربما يرجع الامر الى اشتهاه هذه الازنان دون غيرها • وان اوائل الشعراء قد نظموا اشعارهم عليها دون الاهتمام بغيرها • ولزنا مناسب هذا التحديد في التحرك تحديداً آخر في حركة الشاعر داخل مجتمعه وبيئته • والذي بدأ بالتغير بظهور الاسلام وما احدث من انقلابات في حياة

(١) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقييمه : ٧٠/١ •

(٢) م • ن : ٦٩/١ •

(٣) ينظر: شعر المهذليين في العصر الجاهلي والاسلامي : ٢٣٥ • وموسيقى

الشعر : ١٨ • وراثا الابناء في الشعر العربي : ١٩٢ •

(٤) ينظر: نقد الشعر في المنظور النفسي : ٧٧ • وما بعدها •

الفرد والمجتمع • مما هيأ لظهور عواطف واستجابات استدعت الاوزان المهمة لتحاكيها وتظهرها بعد ذلك •

وعلى العموم فقد استأثر الطويل بالحصة العظمى من الديوان ، اما البقية فقد تذبذب حضورها فيه فقد جاء بعد الطويل الوافر بالكامل فاليسيط فالمتقارب فالجز ، وتساوت نسبة حضور السريع والمنسرح •

والملاحظ على هذه البحور انها كثيرة المقاطع مما يستدعي ذلك طول النفس في عملية الانشاد بما يتلاءم وطبيعة الموضوع الشعري ، وهذه من خصائص الوزن القديم عموماً (١) • وكان الطويل متقدماً على بقية الابحر ليس فقط عند الهذليين وانما في الشعر العربي عموماً " لا حتوائه على ما يدور في ذهن الشاعر من افكار وما يجول في مخيلته من هواجس " (٢) • ومنح الشاعر بسبب مجيء الاوتاد في اوائل تفعيلاته وانبساط اسبابه واستطالها مزيداً من المرونة وجعله قادراً على التحرك عبر مسافة موسيقية طويلة تعينه على استخراق فكرته بما يمتلكه من استطالة وتراخ في الفترات الزمنية التي يستغرقها من خلال تفاعيله (٣) • ولذلك استطاع ان يحتوى اغلب اغراض الشعرية المعروفة ، فاحتيل اكثر من ثلث قصائد ديوان الهذليين ومقطوعاته كما " جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن " (٤) •

اما بقية الابحر عدا البسيط " لتساوى تفعيلاتها زمنياً جعلتها رتيبة التحرك ، لم تلائم كثيراً عواطفهم الجائشة في صدرهم " (٥) • ويتسرب لهذا الرأي الضعيف اذا علمنا ان سبعة عشر شاعراً من مجموع شعراء هذيل البالغ ثلاثة وثلاثين قد نظموا على الطويل في حين ان الوافر قد استأثر بالحصة العظمى في عدد الشعراء الذين نظموا عليه اذ بلغوا واحداً وعشرين شاعراً وهما يشير الى ان حظ الوافر في التفعيل عن عواطف الهذليين اكبر من الطويل ومن بقية البحور وان غلبت كما الاشعار التي قيلت على الطويل (٦) •

- (١) موسيقى الشعر: ٢١٢ •
- (٢) قراءة عروضية في المعلقة العشر: ٣٢ •
- (٣) البناء الفني في شعر الهذليين: ٣٧٤ •
- (٤) موسيقى الشعر: ٦٩ •
- (٥) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي: ٢٣٦ •
- (٦) ينظر الجدول في نهاية الفقرة •

وقد استعمل ابو خراش بحر الوافر في وصف مشاعره الابوية تجاه ابنه السدي
هاجر في خلافة عمر، وتركه لتهمسه بعد ان اصحره وحيدا وكبره، وانك حين تقرا
ماقاله ابو خراش لتحسن بقلبه يتفطر على ولده، ولكنه ظل حكيما كعادته وقورا يتامل
احداث الزمن في نفسه والاخرين :

ألا من مبلغ عني خراشا	وقد يأتيك بالنبأ البعيد
وقد يأتيك بالأخبار من لا	تجهز بالحذاء ولا تزيد
يناديه ليخبره كليب	ولا يأتي لقد سفه الوليد
فرد إساءه لاشيء فيه	كأن دموع عينيه الغريد
وأصبح دون غابقه وأمسى	جبال من حرار الشام سود
الا فاعلم خراش بأن خير الما	جر بعد هجرتيه زهيد
فأنك وابتغاء البر بعدى	كمخضوب اللبان ولا يصيد (١)

وكذلك استعمل الوافر صخر الغي في رثاء ابنه ومنحه هدوا أكثر ما برز في
المحاورة بينه وبين الحمامة (٢).

اما البسيط الذي يتناسب مع الطويل في عدد تفعيلاته مما يعطي فرصة كبيرة
لبث لواعج الشاعر بيسر اكبر وتفصيل ادق مع مقدرة على الانشاد الممتع فقد جاءت مقطوعة
جنوب في رثاء اخيها على هذا البحر وقد استغرقت في بيان معاناتها وتحسرها وحزنها
الملتهب عليه، وقد ناسبت قافية الهاء والهاء مع الف الاطلاق تاوهاتها وحسراتها •

يا ليت عمرا وما ليبت بنا فعة	لم يخز فرما ولم يهبط بواديهما
شبت هذيل وفهم بيننا ارة	ما إن تبوخ وما يرتد صالحيهما
وليلة يصطلي بالفرك جازرها	يختصم بالقرى المشرين داعيهما
لا ينبج الكلب فيها غير واحد	من العشاء ولا تسرى أفاعيهما
أطعمت فيها على جوع ومسغبة	شحم العرش اذنا ما قام باغيهما (٣)

(١) ديوان الهذليين : ١٧٠/٢ •

(٢) ينظر م٠ ن : ٦٧/٢ •

(٣) م٠ ن : ١٢٦/٣ •

ويتغزل أبو ذؤيب على الكامل ذي النخعات المججلة لتناسب عنف اضطرابه
في هيبه والله سبحانه :

يا بيت خشياء الذي يتحبَّبُ
مالي أحنُّ إذا جمالك قُرِّبْتُ
لله دَرَكٌ هل لديك معوَّلٌ
تدعو الحمامة شجوها فتهيجني
وأرى البلادَ إذا سكنت بخيرها
ويحلُّ أهلي بالمكان فلا أرى
وأصانع الواشينَ فيك تجملاً
وتهيجُ سارية الرياح من أرضكم
وأرى العدوَّ يحتكم فأجبه

ذهب الشبابُ وحبُّها لا يذهبُ
وأصدُّ عنك وأنت منِّي أقربُ
لما كلف أم هل لودك مَطْلَبُ
ويروحُ عازبٌ شوقِي المتأوِّبُ
جذباً وإن كانت تُطلُّ وتخصبُ
طرفي بغيرك مرةً يتقلبُ
وهُم عليّ ذو وضغائينَ ذؤوبُ
فأرى الجنابَ لها يحلُّ ويجنَّبُ
ان كان يُنسبُ ملكٍ أو يتنسبُ (١)

أما المتقارب ذو التفعيلات الصافية المعنطرة ، والذي يقرب للعنف منه للانساء
والرفق فهو رتيب ومتدفق في آن (٢) . وقد جاءت عليه قصيدة عمرو ذي الكلب والتي
اصطبغت بالمغامرة واستعراض البطولة والفتوة في المعارك (٣) ، كما جاءت عليه قصائد
رثائية غلب عليها الوصف والفخر بأفعال المرثي كما في قصيدة أبي ذؤيب التي مطلعها :
عرفتُ الديارَ كرقمِ الدواةِ * يزيها الكاتبُ الحميرى (٤)
وكذلك قصيدة جنوب في رثاء أخيه عمرو ذي الكلب (٥) . كما نجد في قصيدة
معقل بن خويلد التي مطلعها :

أما صرمت جيد الحبالِ : منّا وغَيْرِكِ الأشيبُ (٦)
وصفا وفخرا وعتابا وهجاء ، وقد قالها الشاعر في وفادته إلى ملك الحبشة ليفدى أسرى
العرب ، وهو موضوع لاشك كبير وهذا يتنافى مع قول من قال بأن المتقارب اخف من أن

(١) ديوان الهذليين : ١/٦٣ ، ٦٤ .

(٢) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً : ٤٢٣ .

(٣) ينظر: ديوان الهذليين ٣/١١٣ .

(٤) م : ١/٦٤ .

(٥) ينظر: م : ٣/١٢٠ .

(٦) م : ٣/٦٨ .

يضم أفكاراً ضخمة أو يسع موضوعاً كبيراً (١) .

أما المنسرح الذي قيل بعد م انسجام موسيقاه، وأنه مضطرب الوزن بعض الاضطراب (٢) ، فقد جاءت عليه قصيدة صخر الغي التي مطلعها :

إِتَى بَدَهْمَاءَ عَزَّ مَا أَجِيدُ * عَاوَدَنِي مِنْ حَبَابِهَا زُودُ (٣)

وتحس حين تقروءها بتدفق عاطفي مجلجل يصل عبر التفعيلات الرتيبة المتصاعدة النبيرة وقد ناسب هذا أنفعال الشاعر الغاضب من أعدائه وافتخاره المصاحب بنفسه وسلاحه . ولعل في قراءة قصيدة من هذا البحر لا تستساغ موسيقاها من أول مرة ولكن ما إن تعيد قراءتها المرة تلو الأخرى حتى تحس بلذة موسيقاها التي يجهد الشاعر في استخراجها لك .

أما السريع القليل الحضور في الشعر العربي (٤) ، فقد جاءت عليه قصيدة المتنخل التي مطلعها :

هَلْ تَعْرِفُكَ الْمَنْزِلَ بِالْأَهِيلِ * كَالْوَشْمِ فِي الْمِعْصَمِ لَمْ يَجْمُلِ (٥)

لتضم أفكاره وعواطفه تجاه الأشياء والكون والوجود ، بالرغم من أن هذا الوزن المتلاحق السريع يصعب معه الاتيان بمثل هذه الأفكار التي حوت تأمل الشاعر وأنفعالاته المتنوعة . وتجدر الإشارة إلى احتمال الهذليين - كغيرهم - مجزؤه بعض الأبحر ذات الوحدات المتساوية كالكامل والوافر ، قد جاءت بأثنية الأعلم التي مطلعها :

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ بِالْحَلِيَاءِ * دُونَ قَيْدِي الْمُنَاصِبِ (٦)

لتنفس عن أنفعاله القلق جدا في المخاطرة التي وقعت له ، فناسب قلقه المتصاعد العنيف قوة الرنين في تفعيلة الكامل ، واختار مجزؤه لمناسبة أنفعاله الخائفة من خطر الموت ، وأن تسكينه اللقافية " دليل من أدلة نشدان الشاعر وبحثه عن حالات الاستقرار في داخله " (٧) وركونه للقافية ركون المتعب والمجهد مما أصابه من أخطار .

(١) ينظر شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي : ٢٣٦ .

(٢) هو سبغ الشعر : ١٠٧ .

(٣) ديوان الهذليين : ٥٧/٢ الزود : الأعر .

(٤) موسيقى الشعر : ١٠١ .

(٥) ديوان الهذليين : ١/٢ .

(٦) م : ٢٧/٢ .

(٧) نقد الشعر في المنظور النفسي : ٧٩ .

اما بائبة ابي العيال والتي مطلعها :

فَتَسَى مَا غَادَرَ الْأَجْنَادَ لَا تَكْسَى وَلَا جَنَسِيًّا (١)

فقد جاءت رثاء صادقاً لما حل بابن عمه المقتول * وهو لعنم يظهر دموعه بقدر ما اخذه الحيف عليه، فجاء بمجزوء الوافر ليناسب ذلك الانفعال الحاد وليجبر عن المرارة والالام على فقيد الراحل .

وجاء الرجز في شعر ضعاليك هذيل وخاصة قبيل مزارهم كالذي نجاه في شعر صخر الغي ، الذي أثرت عنه اربع اراجيز قالها قبيل وفاته (٢) . ولم يكن الصعاليك وحدهم قد قالوا على الرجز فهناك ابو ذؤيب وساعدة وغيرهما (٣) ، ولكن اللافت وجود ارجوزة طويلة نسبت لرجل من هذيل والتي مطلعها :

يَا لَيْتَ شَعْرِي عَنْكَ وَالْأُمْرَ عَمَّامٌ * هَلْ جَاءَ كَعْبًا عَنْكَ مِنْ بَيْنِ النَّسَمِ (٤)

وفيها يصف ويفتخر بشجاعته وسلاحه كعادة الصعاليك والمحاربين ، ولعل لسهولة الرجول التي تقترب من سطح الكلام العادي واتفاقه مع حركات القتال والانفعالات السريعة المحتاجة الى الانفجار خارج النفس استغله الهذلي في ذلك .

(١) ديوان الهذليين : ٢/٢٤١ .

(٢) وفيه رواية بشرح اشعار الهذليين : ١/٤٨٠ - ٤٨٣ . أثرت ارجوزة خامسة له .

(٣) ينظر الجدول المرفق باخر الفقرة .

(٤) ديوان الهذليين : ٣/٩٦ نسبت هذه الارجوزة الى عمرو ذي الكلب ونسبت ايضا الى ابي خراش ينظر : شعر الهذليين : ١٨٨ .

المجموع	الرجز	المتقارب	العسرج	السرج	الكامل	الوافر	البسيط	الطويل	الشاعر
١	—	—	—	—	—	١	—	—	ابو بشيمة
٧	٢	—	—	—	—	٢	—	٣	ابو جندب
٢٢	—	—	—	—	١	٦	٣	١٢	ابو خراش
٢٢	١	٢	—	—	٢	٥	٤	٧	ابو ذؤيب
٦	—	—	—	—	٥	١	—	—	ابو العيال
٢	—	—	—	—	١	١	١	—	ابو قلابسة
٤	—	—	—	—	٤	—	—	—	ابو كبير
٤	—	—	—	—	—	١	٢	١	ابو المشم
٤	—	٢	—	—	—	—	—	٢	اسامة بن الحارث
٢	—	—	—	—	١	٢	—	—	الاعلم
٢	—	١	—	—	١	—	—	١	امية بن ابي عائد
٤	—	—	—	—	٤	—	—	—	بدر بن عامر
٦	—	١	—	—	—	١	—	٤	البريق
١	—	—	—	—	—	١	—	—	جلادة بن عامر
٢	—	٢	—	—	—	—	٢	—	جندب اخت عمرو
٢	—	—	—	—	—	—	—	٢	حذيفة بن انس
٢	١	—	—	—	—	—	—	٢	خالق بن زهير
١٢	١	—	—	—	١	١	٢	٨	ساعدة بن جؤية
٢	—	—	—	—	١	١	—	—	ساعدة بن العجلان
١٢	٤	١	١	—	—	٣	١	٢	صخر النقي
٤	—	—	—	—	١	١	١	١	عبث مناف بن ربح
١	—	—	—	—	—	—	—	١	العجلان بن خضير
١	—	—	—	—	—	١	—	—	عمرو بن الكحل
١	—	—	—	—	—	١	—	—	عمرو ذو الكلب
٢	—	—	—	—	١	—	—	١	قيس بن العيزارة
١	—	—	—	—	—	١	—	—	مالك بن الحارث
٧	—	—	—	—	—	١	٣	٤	مالك بن خالد الخناعي
٦	—	١	—	١	—	١	٢	—	المتنخل
٤	—	—	—	—	—	—	—	٤	المعطل
٦	—	١	—	—	—	١	—	٤	معتل بن خويك
١	—	—	—	—	—	—	—	—	كليب بن بني ظفر
١	—	—	—	—	—	١	—	—	رجل من بني ظفر
١	١	—	—	—	—	—	—	—	رجل من خذيل
١٧١	١١	١١	١	١	٢٢	٢٤	٢١	٦٩	

لحل نخمة الكلمات الاوّل التي يبتدئ بها الشاعر قصيدته هي من الاهمية البالغة في تهيئة الجو النفسي والموسيقى لها وبما تحدده من استقبال المتلقي او عدم استقباله لها . لذلك جاء اهتمام الشاعر في تصريح مطالع قصائده لانه اول ما يقرع السمع به ويستدل على ما عند الشاعر من اول وهلة " (١) . فهو يحشد له كل امكاناته في التعبير والاداء . واذ كان التصريح في مطالع القصائد صفة موسيقية في القصيدة العربية في العصر الجاهلي " (٢) فان الشاعر الهذلي لم يهتم كثيرا بتصريح قصائده او مقطوعاته وهذا ما يثبتته الجدول المعمول لذلك ، فمن سبع وسبعين قصيدة جاءت ستمائة وعشرون قصيدة مصرعة والباقي دون ذلك . ومن اثنين وسبعين مقطوعة جاءت خمس مقطوعات فقط مصرعة والباقي دون ذلك . وهذا الامر يغري بجعل عدم تصريح مطالع القصائد والمقطوعات سمة في الشعر الهذلي (٣) وهذا ايضا يجعلنا نتساءل عن سبب ذلك ، و نرأس عدم خروجه عن الاسباب الآتية :

- ١- شيوع المقطعات في شعر الهذليين ، وهذه لا يشترط فيها التصريح ، واما القصائد الطوال فقد جاءت اما تشبيها بالمقطعات واما عزوفا عن التقليد (٤) نرجعه الى محاولة الهذليين لايجاد علامات فارقة عن النمط العام المعروف للقصيدة في محاولة لتمييزهم ، كما احدثوا تلك التغيرات في البناء الموضوعي للقصيدة عندهم .
- ٢- ان نسبة كبيرة من شعراء هذيل من الصعاليك وهو لا يخرجوا على مجتمعهم ورفضوا الخضوع للتقليد فظهر اثر ذلك عن طريق العقل الباطن في حياتهم الفنية ، فكان شعرهم ثائرا على الاوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القبلي ، حرا في اوضاعه الفنية وان لم يتخلصوا من تلك الاوضاع كليا (٥) .
- ٣- ان في افعال الشاعر ساعة الابداع الشعري اثرا كبيرا في تصريحه المطلع او عدم ذلك فربما وجد فيه عائقا يمنعه من مجارات افعاله والخوف من تبده اذا ما شغل

(١) العمدة : ١ / ٢١٨ .

(٢) البناء الفني في شعر الهذليين : ٣٨٣ .

(٣) ينظر : شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٣٣ . وهذا الرأي يخالف ما ذهب اليه صاحب البناء الفني في شعر الهذليين : ٣٨٢ ان ذهب الى ان الشاعر الهذلي قد دأب على التصريح .

(٤) ينظر : م . ن : ٢٧٢ ، ٢٣٤ .

(٥) ينظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : ٢٧٤ ، ٢٧٥ .

نفسه به • وفي الغالب لا يأتي التصريح مع الانفعال السريع المتفجر وانسها يأتي
مع الانفعال المستقر المتزن • واذا ما علمنا عدم الاستقرار والاتزان في مجتمع
هذيل ادركنا سر عزوئهم الكبير عنه •

واذا نظرنا - بعد ذلك - لشعرا بي ذؤيب لانه قيل فيه " احرص شعرا
هذيل على التصريح وان اكثر من نصف قصائده مصرعا " (١) لوجدنا الاستقرار يثبت بأن
ابا ذؤيب من واحد وعشرين قصيدة صرع منها اربعا فقط ، ومن عشر مقطوعات صرع
اربعا منها ايضا • وهذه نسبة لا تدل على الحرص بل تدل على عكسه ، ولكن لو
قيل انه احرص على التصريح في مقطوعاته من جميع شعرا هذيل لكان اولي واكثر
صحة اذ انه الوحيد منهم من صرع اربع مقطوعات من اصل خمس مقطوعات مصرعة في
عموم المقطعات الهذلية •

ومهما يكن من امر فاننا نجد ابا ذؤيب قد حرص في احدى قصائده على ان يأتي
بالبيت الاول مصرعا ويتبعه باخر مصرعا ايضا في مقدمته الطللية ليصبح القصيدة
مطلعان بدلا من واحد فقال :

أسالت رسم الدار ام لم تسائل * عن السكن ام عن عمره بالا وائل
لمن طلل بالمنتض غير حائل * عفا بعد عهد من قطار ووابل (٢)

ولعل ابا ذؤيب قد استحل النخمة التي يبعثها التصريح خاصة وهو يشير موضوعا
طلليا حزينا ليعث شجونه الى المتلقي من خلال تساولاته المحائرة •

وفي قصيدة اخرى لابي ذؤيب صرع البيت الاول ، ثم حاول في الابيات التي تلت
ان يصرع تصريحا ثانويا ، اذ انه لم يلتزم فيه بحرف الروي ولكنه التزم بالحرف
الزائدة بعده كضهير السراء والفاطلاق وذلك في قوله :-

هل الدهر الا ليلة ونهارها * والا طلوع الشمس ثم غيارها
ابن القلب الا ام عمرو واصبحت * تحرق ناري بالشكاة ونارها

(١) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي : ٢٣٤ • والبناء الفني في شعر
الهذليين : ٣٨٣ •

(٢) ديوان الهذليين : (١/١٣٩) ، ١٤٠ •

وعَيَّرَهَا الْوَاشُونَ اِنِّي اُحِبُّهَا * وتلكُ شكاةٌ ظاهِرٌ عنكَ عَارَهَا
فلا يهنأُ الواشينَ اِنِّي هجرتُها * وأظلمَ دُوني ليلُها ونهارُها (١)

ويلحظ الباحث انتشار حرف الهاء والراء والالف المد بشكل لافت من مطلع القصيدة ثم انسحابه على بقية الابيات الامر الذي يمكن ارجاعه الى معاناة الشاعر وتأوهاتِه الحائرة في امر حبه * وقد ناسبت اصوات هذه الحروف ما يحسه الشاعر ، وبالتالي نقل لنا تجربته ومعاناته بشكل الحروف وتجانس اصواتها .

والجدير بالذكر ان ابا ذؤيب لم يكف بعد م التزامه بتصريح مطلع قصائده فجاء بالمطلع في ثلاث قصائد مدورا (٢) وهذا يعني " ان الايقاع والنخم في البيت متصلان دون انقطاع من شطره الاول الى شطره الثاني ، فلم يستقل كل منهما بوز نفسه وكلماته كما هي العادة (٣) الامر الذي يعكس على طبيعة انشاد الشاعر له . ان يجبره التدوير على مواصلة الانشاد ، وهذا لا يشعر المتلقي كثيرا بابتداء القصيدة فيضعف من امر تجاوبه معه ومواصلته له .

ولان بنية الشعر انما هو التسجيبي والتقفية ، فكلما كان الشعر اكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر واخراج له عن مذهب النثر (٤) . وتدوير المطلع بهذه الحالة امر غير مرغوب فيه يجدر الابتعاد عنه لانه يضر بشعر الشاعر نفسه . ولم يقم ابو ذؤيب وحده بهذا الامر فقد دور حبيب الاعلم مطلع قصيدته القائل :
لما رأيت القوم بالعلياء دون قري المناصب (٥) .

ولعل نفعال الشاعر القوي كان وراء هذا التدوير ان ناسب فيه بين جريه السريع خوفا من بطش اعدائه ومواصلته شطري البيت بنفس واحد . وكذلك دور معقل بن خويلد مطلع احدي قصائده (٦) ، وكذلك فعل ابو العيال (٧) .

وتجدر الاشارة الى ان سبعة عشر شاعرا في ديوان المهذليين من اصل ثلاثة وثلاثين شاعرا لم يصرعوا ، واشهر هؤلاء من الصعاليك وعلى راسهم ابو خراش ، وحبيب الاعلم ، وعبد مناف بن ربيع ، وخالد بن مالك الخناعي ، ومعقل بن خويلد (٨) .

(١) ديوان المهذليين : ٢١ / ١ .

(٢) م : ٤٥ / ١ ، ٦٤ ، ١٤٦ .

(٣) الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه : ٢٣٨ / ٢ .

(٤) نقد الشعر : ٥٨ . (٥) ديوان المهذليين : ٧٧ / ٢ .

(٦) م : ٦٨ / ٣ . (٧) م : ٢٤١ / ٢ .

(٨) ينظر : الجدول المضمول .

الشاعر	عدد القصائد	المرصعة	غير المرصعة	عدد المقطوعات	المرصعة	غير المرصعة
ابو بشيرة	—	—	—	١	—	١
ابو جندب	١	—	١	٤	—	٤
ابو خراش	٧	—	٧	١٥	—	١٥
ابو ذؤيب	٢١	٤	١٧	١٠	٤	٦
ابو العيال	٢	١	١	٤	—	٤
ابو قابله	٢	١	١	١	—	١
ابو كبير	٤	٤	—	—	—	—
ابو العثم	٢	—	٢	٢	—	٢
اسامة بن الحارث	٣	٢	١	١	—	١
حبيب الاظم	٢	—	٢	١	—	١
اميه بن ابي عائد	١	١	—	٢	١	١
بدر بن عامر	١	١	—	٢	—	٢
البرقي	٣	١	٢	٢	—	٢
جنادة بن عامر	—	—	—	١	—	١
جنوب	٢	١	١	١	—	١
حذيفة بن انس	٣	١	٢	—	—	—
خالد بن زهير	١	—	١	١	—	١
ساعده بن جؤيه	٩	٤	٥	٢	—	٢
ساعده بن العجلان	٢	—	٢	—	—	—
صخر الفسي	٥	٢	٢	٢	—	٢
عبد مناف بن ربح	٢	—	٢	٢	—	٢
العجلان بن خليل	—	—	—	١	—	١
عمرو بن الداخل	١	—	١	—	—	—
عمرو بن ابي العقب	١	—	١	—	—	—
قيس بن العيزاره	٢	١	١	—	—	—
مالك بن الحارث	١	—	١	—	—	—
مالك بن خالد الخناعي	٢	—	٢	٥	—	٥
العتطل	٤	٢	٢	٢	—	٢
العتطل	٢	—	٢	٢	—	٢
معقل بن خويلد	١	—	١	٢	—	٢
رجل من بني ظفر	—	—	—	١	—	١

١- عدد الباحث المقطوعة تسعة أبيات فناء دون *

٢- اقصاء مقطوعات الرجز ومطولاته من هذا الجدول *

لم يكن للشاعر مندوحة في خرق توازن البيت واستقلالية شطريه ، وهو يجارى
انفعاله المؤدى باللغة ، فيؤثر ذلك على الاتزان الموسيقي للبيت الواحد
بما يؤثر في طبيعة استجابة المتلقي له وغالبا ما يجيء التدوير لاستكمال التشكلات
الدلالية خاصة في البحر الخفيفة كالمقارب والخفيف والمجزوات •

وإذا ما نظرنا الى ديوان المهذليين نجد التدوير عندهم قد كثر على بحر المقارب
فابو ذؤيب في قصيدته ذات المطلع المدور:

عرفت الديار لأم الرهيف بين الظباء فوادي عَشْر^(١)

نجده قد دور فيها ثلاثة وعشرين بيتا من اصل ستة وعشرين بيتا • وفي قصيدته
الآخري التي مطلعها:

أمن أم سفیان طيف سرى * هُدُوا فارق قلباً قريحاً^(٢)
قد دور ستة عشر بيتا من اصل اربعة وعشرين بيتا • وكذلك حَبْر: امية بن ابي عائذ^(٣)
واسامة بن الحارث^(٤) ومعقل بن خويك^(٥)، ولكن اللافت للنظر ما فعلته جنوب في
قصيدتها التي بلغت ثلاثة وعشرين بيتا والتي مطلعها:

سألت بعمراًخي صحبة * فافضعني حين ردوا السؤال^(٦)

اذ لم تدور اي بيت منها • وكذلك ما فعله المتنخل في مقطوعته البالغة ستة ابيات
فقط^(٧) وربما رجح الامر لحاجة الشاعر النفسية الى الاستقرار والوقوف على ارض ثابتة
فناسب ذلك عزوفه عن التدوير الذي يعده عن حالة الاستقرار والثبات التي يشدها •
ولربما كان مقلاً او انه لم يضبط ضبطاً تاما موسيقى البحر (المقارب) فلا يستطيع
التحرك في نطاق تفعيلاته بشكل مريح • فيتقيد بالمدى الصوتي للتفعيلة مع ما يتبادر في
ذهنه من معان يشدها بحيث تأتي تامة موسيقيا وداليا •

اما التدوير في البحر المجزومة فقد استثمره المهذلي ايضا ، فقد دور الاعلى
المهذلي في قصيدته^(٨) على مجزوء الكامل • سبعة عشر بيتا من اصل ثلاثة وعشرين

(١) ديوان المهذليين : ١٤٦/١ • (٢) م٠ن : ١٢٩/١ •

(٣) ينظر م٠ن : ١٧٢/٢ •

(٤) م٠ن : ١٩٢/٢ •

(٥) م٠ن : ٦٨/٣ • وينظر قصيدة صخر الغي في ٦٩/٢ •

(٦) م٠ن : ١٢٠/٣ •

(٧) م٠ن : ٢٩/٢ •

(٨) م٠ن : ٧٧/٢ •

بيتا • كما دور ابو العيال في قصيدته (١) على مجزوء الوافر . خمسة وثلاثين بيتا من اصل ثمانية واربعين بيتا •

اما بحر السريع الذي هو من البحور الخفيفة فقد جاءت عليه قصيدة المتخسل والتي مطلعها :

هل تعرف المنزل بالاهل * كالوشم في المعصم لم يجمل (٢)

اما المنسرح ذو التفعيلات الطويلة ذات الموسيقى الرتبية فقد دور فيسه الهذلي بالرغم من ذلك (٣) •

وكذلك فعل في (الوافر) (٤) وايضا في (الكامل) (٥) و (الطويل) (٦) و (البيسيط) (٧) وهذه البحور ذات الاكتناز التفعيلي المتطاول يستكره التدوير فيها لا مكانية التحرك داخلها دون اللجوء الى التدوير الذي يشوه موسيقى البيت وخاصة اذا لم يحسن الشاعر انشاده امام جمهوره •

(١) م٠ ن : ٤٢ : ٢٩ •

(٢) م٠ ن : ١ / ٢ •

(٣) م٠ ن : ٥٧ / ٢ •

(٤) ينظر: م٠ ن في (ج٢ ، ص ٨٤ ب١) ، (ج٢ ، ص ١٧١ ب١) ، (ج٢ ، ص ٢٢٤ ب٢) (ج٢ ، ص ٩٨ ب٢) ، (ج٣ ، ص ١٠١ ب١) •

(٥) ينظر: م٠ ن في (ج١ ، ص ٦ ب٤) ، (ج٢ ، ص ٩ ب٢) ، (ج٢ ، ص ٢٦٤ ب٣) •

(٦) ينظر م٠ ن في (ج١ ، ص ٢٤ ب٤) ، (ج١ ، ص ٧٣ ب١) ، (ج٢ ، ص ٤٣ ب٢) ، (ج٢ ، ص ٤٨ ب٢) •

(٧) ينظر: م٠ ن في (ج١ ، ص ٤٥ ب٢) ، (ج١ ، ص ١٠١ ب١) (ج١ ، ص ١١٠ ب٢)

(ج١ ، ص ٣ ب١) (ج١ ، ص ١١٣ ب٢) (ج١ ، ص ١١٨ ب٣) ، (ج١ ، ص ١٢٤ ب٤)

(ج٢ ، ص ٢٣٨ ب٢) ، (ج٢ ، ص ٢٣٩ ب١) ، (ج١ ، ص ٢٤٠ ب١) ، (ج٢ ، ص ٢٩ ب٣) •

• (١) ب

وكما خرق التدوير استقلالية شطري البيت خرق التضمين استقلالية البيت نفسه
باحتياجه للذي بعده لتكملة معناه ، كالذي نجده في قول الاعلم :

وخشيتُ وقعَ ضريبَةٍ * قد جَرَّبْتُ كلَّ التجاربِ
فأكونَ صيدَ هَمِّها * وأصيرُ للضَّيغِ السوانبِ
جزرا وللطيِّرِ المربَّةِ * والذئبِ وللثعالبِ (١)

فلنحظ تلازم الابيات تلازما تاما لا يمكن تقديم احد عن الاخر مع ترابط المعنى واستكمالها
بالبيت الاخر ولذلك كان التضمين " حالة خاصة من التعارض بين الوزن والترتيب " (٢)
الامر الذي انسحب لاستضعاف صورت القافية المتمركزة بالثقل بوصفها خاتمة
المطاف لمعطيات البيت الدالية والموسيقية ؛ وهذا يقلل من استلذاذ المستمع
وهو يتواصل مع مشهدة ؛ لذلك عدّه القدماء من عيوب الشعر لان " خير الشعر ما قام
بنفسه وكمل معناه في بيته ، وقامت اجزاء قسمته بنفسها واستغني ببعضها لو سكنت
عن بعض " (٣) .

ويكثر التضمين في شعر الهذليين لميل شعرهم الى القصصية التي تستلزم تلاحق
الاحداث بشكل متسلسل مترابط ؛ وقد مررنا استعمالهم حروف العطف كوسيلة تضمينية (٤)
ويرجع ايضا لاستعمال الهذلي اساليب معينة كتأخير جواب الشرط عن فعله (٥) ، وتأخير
خبر (ما) المقترن - غالبا - بالباء الزائدة (٦) ، وربما حصر بين هذا وذاك قصة ما
او وصفا متلاحقا لا سبيل الى التقديم او التأخير فيه ؛ ولعل هذا الامر ليس مما يعيب
الشاعر (٧) لان الشاعر يجد نفسه ملزما ان يرتب الاحداث في قصته ويسلسلها حتى
يوصلها الى الذروة وفي هذا التلاحق والتسلسل الذي يصنعه الشاعر ما يؤثر في تصاعد

-
- (١) ديوان الهذليين : ٧٩/٢ (٢) بنية اللغة الشعرية : ٦٠ .
(٣) العيون في الادب : ٩٠ وينظر كتاب الصناعاتين : ٤٢ ، والعمدة : ١٧١/١ .
(٤) تنظر : ١١٨ - ١٢٠ من الرسالة (٥) تنظر : ٨٨ - ٨٩ ، ٩٣ ، ٩٤ من الرسالة .
(٦) تنظر : ١١٨ - ١٢٠ من الرسالة .
(٧) قال : ابن رشيقي في العمدة : ١٧٢/١ مانصه : " ربما حالت بين بيتي التضمين
ابيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني ، ولا يضّر ذلك اذا جاد "
ولم يعد ابن الاثير التضمين عيبا ينظر : المثل السائر : ٣٤٢/٢ .

حدة انفعال المتلقي مع مجريات القصيدة وصولا الى الذروة فالحل ، وهذا لا يعيبر المتلقي اهمية كبيرة للقافية فهي ليست ما يبتغيه من وراء ما يسمع وهذا المطلب عكس ما نجد ه في الابيات المستقلة التي يحرص المتلقي على الانتباه لها ، وهي ترتطم في سمعه لتحدث عنده النشوة الدلالية والصوتية •

-٦-

ان احكام الوزن الشعري من قبل الشاعر القديم - عموما - يجعلنا في شك من اعتماده على السليقة وحدها في ضبط قالبه الوزني الذي ينشد عليه ، والاستنتاج الحقلي يرجح ان كثرة الاوزان الشعرية واعاريضها واضربها وزحافاتهما وعللها لا يمكن ان تنافي للشاعر الذي يعظم في مختلف الاوزان بالاعتماد على السليقة وحدها دون ان تكون لديه مقاييس ودلائل اخرى يستدل بها في النظم (١) ، وعليه فالشاعر القديم كان على دراية بعلم العروض • وان لم يتعارف على اصطلاحاته قبل ان يولد الخليل بن احمد الفراهيدي ويقعد اصوله •

والشاعر الهذلي بالرغم من تميزه باحكام قواعد العروض الا انه قد خالف في بعض الحالات التي ستعرض لها تباعا . ما اوصى به العروضيون الذين جاؤوا من بعده ووضعو القواعد وتعارفوا على ما يصح وما لا يصح وما هو جائز وما هو ليس بجائز •

واول الظواهر اللافتة للباحث المدقق في الاوزان الشعرية استعمال الهذليين لزحاف القبضي في (مفاعلن) من حشو البحر الطويل بالرغم من ان استعمال هذا الزحاف يعد "صورة نادرة لا تستريح اليها الاذن ، وقد رويت في بعض ابيات الشعر القديم ولكننا لا نكاد نراها في شعر حديث" (٢) . وقد سمع به العروضيون القدامى ولكن ممن المحدثين من اوصى بتجنب استعماله لمن يحاول نظم الشعر بدعوى ان موسيقى الاذن تاباه (٣) •

(١) قراءة عروضية في المعالقات العشر: ١٥ •

(٢) موسيقى الشعر: ٧٠ وينظر: قراءة عروضيتي المعالقات العشر: ٣٨ •

(٣) ينظر: م • ن: ٧١ وقال د • صفاء خلوصي في فن التقطيع الشعري والقافية ص ٤٧ " ان هذا الزحاف مستهجن في حشو الطويل " •

على ان الاحساس المرهف للشاعر القديم في استقباله توقعات الحروف وهي تتلمس طريقها الى اذنه او هي تخرج من فمه تجعلنا في تحفظ من هذه التوقعات كما ان الانراف في الرواية على رأي من ذهب الى انه يوم هذا الزحاف وبالا مكان تصحيحه حتى تستقيم موسيقاه - امر - اذا قبلناه - يتعسر مع الروايات الصحيحة المثبتة لكثير من النصوص (١) . ولهذا يرى الباحث ان المسوغ لاستعمال هذا الزحاف يرجع الى ان الشاعر القديم لم تكن لديه صرامة تنهاه عن استعماله ، كما ان اوائل الشعراء جاؤوا به ولم يستبحوه ولا مستمعينهم فنحا من جاء بعد هم منحاهم وما ان تخير الزمات وقعد العروض على يد الخليل بن احمد الفراهيدي صار الشاعر يحاسب ان جاء به ، وادت صرامة النقاد والمستمعين من العارفين باصول الشعر وموسيقاه الى احسار استعمال هذا الزحاف وتقلص حضوره في الشعر بعد ذلك ، وادت هذه التراكمات بمرور العصور الى ان تستقبح الاذن العصرية هذا الزحاف ويدعى الى نبذه .

ومهما يكن من امر فقد استساغ الشاعر المهذلي هذا الزحاف ولم يجد تحرجا شديدا في استعماله . فنجد قصيدة لابي ذؤيب مكونة من تسعة وثلاثين بيتا قد جاء هذا الزحاف في تسعة منها (٢) وفي قصيدة ثانية له ايضا مكونة من احد عشر بيتا قد جاء في خمسة منها (٣) . وجاء في مصراعي بيت خالد بن زهير في قوله :

اذا ما رأيت نسوة عند سـوءة * فإن نساء معقل أخواتها (٤)

وجاء في عجز بيت لعبد مناف بن ربح :

فدى لبني عمير وآل مؤمل * غداة الصباح فديّة غير باطل (٥)

(١) اشار الدكتور ابراهيم انيس في كتابه موسيقى الشعر: (٧١) الى ان هذا الزحاف في رواية المعلقة هو الذي جاءنا بتلك الحالات التي رويت في شعر الجاهليين ، ويمكن بتغيير في الرواية ان تصلح الوزن وتجعله مقبولا في السمع ، فاذا كان هذا حال المعلقة فما بال شعر المهذليين أنرجعه ايضا لاختلاف في الرواية ؟ وينظر قراءة عروضية في المعلقة العشر: ٢٩ .

(٢) ينظر: ديوان المهذليين : ٢١ / ١ .

(٣) م٠ ن : ١ / ٨٢ .

(٤) م٠ ن : ١ / ١٦٢ .

(٥) م٠ ن : ٢ / ٤٣ .

ولعل ذلك ما يبرر عدم ندرته في الشعر القديم المعتمد على الانشاد •
 كما افرز الاستقراء مخالفة وزبية - ان صح التعبير - جاءت نتيجة
 لاشتباه الرواة في نقل البيت وليمن خطأ من الشاعر وذلك في قول
 صخر الغي (من المنسرح) :

فليت عنه سيف اريح حتى باء بكفى ولم اكد اجسد (١)
 فالباء في (بكفى) لا يستقيم معها وزن المنسرح • فهي طارئة عليه ،
 وقال السكري في تعليقه على هذا البيت : " وسمعت بعضهم ينشد
 باء كفي فحذفوا الباء ، وبعضهم ينشد باء بكفى " (٢) • ولم
 يرجح السكري اى الروايتين اصح •

وعد : فان الهذلي كان واعيا لا وزانه الشعرية عند
 نظمه الشعر فلم يضطرب في اى منها ولم يخلط ايضا ، وهذا
 دليل على رهافة حسه السمعى وقوة ملكته في تطويع افكاره
 لهذه القوالب دون تعثر او اضطراب مفر خارج عما
 اثر من اوزان •

(١) ديوان الهذليين : ٦٠/٢ •

(٢) م • ن : ٦٠/٢ •

لم يكن للشاعر مندوحة من ان يلجأ - وهو في خضم تطويع افكاره وعواطفه للكلمات ثم الكلمات للقالب الوزني - الى خرق ما هو متعارف عليه لغويا وما هو مسموع لسدي مجتمعه اللغوي. ولعل لصعوبة هذا التطويع سمح له بارتكاب تلك الخروقات (الضرورات) بل واعطوه الرخصة الكاملة حين نعتوه بامير الكلام يصرفه انى شاء وجاز لــــه ما لا يجوز لغيره (١) وقبل المضي في حديث الضرورات في ديوان الهذليين نقف ازاء اسئلة مترابطة الوجود لتقوم على اساسها هذه الفقرة من البحث ؟ وهي : ما علاقة الضرورة بالايقاع الشعري ؟ وما هو اثر الضرورة ايقاعيا في ذهن المتلقي ؟ وما هو مدى استجابته لها ؟

وللاجابة على هذه الاسئلة وجب ان نفقه ما للضرورة من اثر في دفع "الشاعر (٢) الى تغيير صورة اللفظة حذفاً او زيادة او عدولا عن القياس في بناء الابنية الى ما يخالفه " وعلى هذا فان كل تغيير في صورة اللفظة يقابله تغيير في تنظيمها الموسيقي وبالتالي تغيير في درجة الاحساس بها وبما تثيره من صور في ذهن المتلقي الذي تتذبذب استجابته لها بين السلب والايجاب لاعتماد هذا على مهارة الشاعر في انزال ضروراته المنازل الحسنة غير المستهجنة بما يمكنه من التواصل مع متلقيه دون اعاقه او اضطراب وبها يحقق له الاستمتاع واللذة .

وقد استهجن النقاد القدامى الضرورة وقالوا ان لا خير فيها ، وعابوا من جاء بها كما اوصوا بتجنبها (٣) ، بالرغم من اجازة اللغويين والحاجة لها (٤) . وان لم تكن اجازة مطلقة ، فقد اشار سيويه في الكتاب لموضوعات الضرورة في الباب الذي عقده تحت عنوان " هذا باب ما يحتمل الشعر " وعلى الرغم من عزوفه عن تعريفها عند

(١) قال الخليل بن احمد الفراهيدي : " الشعراء امرء الكلام يصرفونه انى شاءوا و
وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم " . زهر الاداب وثمر الالباب : ٦٣٣/٢ .

(٢) في الضرورات الشعرية : ٧٠ .

(٣) ينظر : كتاب الصنائع : ١٥٦ ، والعمدة : ٢٦٩/٢ .

(٤) ينظر : الكتاب : ٢٦/١ والخصائص : ٣٩٦/١ ، ١٨٨/٣ .

المسوغ لها وهو " جريانها على نظائر سائدة وفق القياس ، فضلا عن اتضاح الدلالة من خلال مخالفتها للقياس " (١) .

ولعل في هذا الكلام ما يوضح القول بانزال الشاعر لضروراته منازلها الحسنة اذا " ان بعضها اسهل من بعض " (٢) ؛ وبعضها مستقبح مردول الاولى تركبها . وبعد هذا العرض المقتضب والسريع للضرورة نستجلي ملامحها في ديوان المهذليين وبرزت هذه الضرورات هي حذف (ما) او (لا) من (مازال ، ما برح ، ما انفك) وقال بعض النحويين من ان النفي مع هذه الافعال لا يحذف الا قياسا بعد القسم كالاية الكريمة : (قالوا تالله تفتوا تذكر يوسف) (*) وما دون ذلك عدوه شذوذا (٣) . وقال عنه ابن عصفور الاشبيلي في ضرائر الشعراءه قليل جدا (٤) ، ولكن المهذليين انفردوا باستعمال تلك الافعال دون ان يسبقها نفي بيد ان الشراح لم ينصوا على هذا الاستعمال الخاص (٥) .

ولعل ذلك متأث من وجود هذه الافعال في شعرهم وقد سبقها نفي (٦) ، ولكن هذا لا ينكر النماذج المحصاة من ديوان المهذليين فقط فيما يخص هذه الظاهرة . فقد ورد الفعل (ابرح) خمس مرات دون ان يسبقه نفي ، كقول مالك بن خالد الخناعي :
فَيَبْرُحُ مِنْهُمْ مُوثِقٌ فِي جِبَالِنَا * وَعَبْرَتِي مَتَى يُذَكِّرُهَا الشَّجْوُ تَشْهَقُ (٧)

(١) في الضرورات الشعرية : ٩ وهو ما يتضح من كلام سيويه وتعليقاته في الكتاب : ٢٦/١ ، ٣١ ، ٣٢ .

(٢) العمدة : ٢٦٩/٢ وينظر ما قاله ابن فارس في الصحابي في فقه اللغة في امرط يجوز للشاعر وما لا يجوز له ص ٢٧٥ .

(٣) ابن عقيل في شرحه على الفية ابن مالك : ٢٦٣/١ .

(*) يوسف : ٨٥ .

(٤) ضرائر الشعر : ١٥٦ .

(٥) ينظر : الادب الجاهلي بين لهجات القبائل واللغة الموحدة : ٢٤٤ .

(٦) في معجم لغات القبائل ص ١٣١ اشارة الى هذا الاستعمال الخاص .

(٧) ديوان المهذليين : ٨/٣ .

وقول عمرو ذي الكلب :

فَأَبْرَحُ فَاذْبَحُ أَهْمَدِي رَعِيلاً * أُوْمٌ سَوَادٌ طَوْدٌ ذِي بِيحَالٍ (١)

اما (زال) فقد ورد مرتين في شعرابي ذؤيب ولم يرد في بقية اشعار
الديوان (٢) . قال ابو ذؤيب :

جودا فوالله لا أنهماكما أبداً * وزال عندي له ذكرٌ وتنجيحٌ (٣)

وقوله :

صبا صبوقة بل لجاج وهو لجاج * وزالت لها بالأعمين حدوجٌ (٤)

اما (انفك) فقد ورد مرة واحدة غير مسبوق بنفي (٥)

ومال الهذلي الى فك التشديد في الفعل (يتقي) اذ خففها وفتح ما

قبلها ، ونجد ذلك في مثاليين لساعدة بن جؤية :

يَتَّقِي لَهُ نَفِيَّانَ كُلُّ عَشِيَّةٍ * فالما فوق ضوتونها يتصبَّب (٦)

والاخر :

ولو أن الذي يتقى عليه * بضخيان أشمَّ به الوعول (٧)

(١) م٠ن : ٣ / ١١٤ وتضاف النماذج :

ج٢ ، ص ١٥٧ ب ٣ / ج٢ ، ص ٤٨ ب ١ / ج٣ ، ص ١١٥ ب ٢ .

(٢) يوجد نموذجان في شرح اشعار الهذليين لحذف (ما) او (لا) في المواضع
٨٤٨ / ٢ و ١٠٤٦ / ٣ .

(٣) ديوان الهذليين : ١ / ١٠٥ .

(٤) م٠ن : ١ / ٥٥٠ .

(٥) شرح اشعار الهذليين : ١ / ٣٧٤ وجاءت رواية الديوان دون حذف (لا) ، اذ اعتبروا
المهمزة في (انفك) وصلا وليست قطعاً ليستقيم معها الوزن والاضطرب ، والباحث
يرجح رواية حذف (لا) قبل (انفك) لانها اقرب الى واقع لغة هذيل . ينظر : الديوان : ج٣ ،

ص ٧١ ب ٦ . م٠ن : ١ / ١٦٩ .

(٧) م٠ن : ١ / ٢١٨ وفي (يتقي) اخلاف نقله محقق الديوان في هامش الصفحة نفسها .

والفعل (اتَّخَذْتُ) يصبح (تَخَذْتُ) في قول ابي جندب :

تَخَذْتُ غراراً ثمَّ دليلاً * وفروا في الحجاز ليعجزوني (١)
 و(ظَلَلْتُ) تصبح (ظَلْتُ) اي حذف اللام ايلتحركة وذلك في قول عمرو بن
 الداخل :

فَظَلْتُ وظلَّ أصحابي ليريم * غرض اللحم نبي أو نضيج (٢)

وفي قول ساعدة بن العجلان :

تركتهم وظلَّتْ بِجَرِّ يَغْرٍ * وأنتَ كذاك ذو خبيبٍ مُعِيدٌ (٣)

وهذه النماذج تشير الى استساغة هذا اللون من الحذف بما يتلائم وطبيعة الاء الشعري ولعل في حذف التشديد من الافعال المتقدمة ما يعطي الفعل سرعة زمنية اكبر من نطقها وهي مشددة وهذه تلاهت مع سرعة حدث الشاعر المروي لذلك ابتعدت الضرورة عن هذه النماذج واقترنت من التقصد لاء معنى معين، وانما كانت قريبة من نموذج لابي كبير احتاج الى حذف التشديد لاستقامة القافية ، وذلك في عرف الضرورة جائز (٤).

حَمَلْتُ به في لِيَاةٍ مَزْوَدَةٍ * كرها وعقدُ بِطَاقِهَا لم يُحَلَّلِ (٥)

واراد (يُحَلَّلِ) وكذلك في قول ابي خراش :

وقد يأتيك بالآخبار من لا * تجهَّز بالحناء ولا تزيد (٦)

اراد (تزيد) .

ونجد الهذلي قد حذف الحركة من بعض الالفاظ بما يعود عليه الاستقامة في الوزن ، فنجده قد سكن القاف من كلمة (نَقْرَى) وحققها الفتح في قول مالك بن خالد الخناعي :

(١) م٠ن : ٣ / ١٠٠

(٢) م٠ن : ٣ / ١٠٤

(٣) م٠ن : ٣ / ١٠٨

(٤) ينظر: ضرائر الشعر (القزاز القيرواني) : ١٢٢

(٥) ديوان الهذليين : ٢ / ٩٢

(٦) م٠ن : ٢ / ١٧٠

ولما رأوا نَقْرِي تَسِيلُ إِكَامَهَا * بأرْعَنَ جَرَّارٍ وَحَامِلَةٌ غُلْبٍ (١)

ووجد ابا خراش قد سكن (الكاف) في الأتم وحقها الضم :

إِذَا لَمْ يَنْزِعْ جَاهِلُ الْقَوْمِ ذَا النَّهْرِ * وَوَلَدَتِ الْإِعْلَامُ بِاللَّيْلِ كَالْأَكْمِ (٢)

وسكن ايضا الجيم في (الرجم) وحقها الفتح في قوله :

وَمَا أَحَدٌ حَيٌّ تَأَخَّرَ يَوْمُهُ * بِأَخْلَرَمَنْ صَارَ قَبْلُ إِلَى الرَّجْمِ (٣)

ومال المهذلي الى حذف حروف من بعض الالفاظ بما يتناسب وطبيعة ادائه الشعري وبما يحقق الدلالة التي يبتغيها . فنجد هـ قد قال في (طاقتك) (طوقك) (٤)، وفي (تواجهنا) (تجهنا) (٥) وفي (أريحا) (أريح) (٦)، واحتاج صخرالغي للقافية فاضطر لتغيير الجمع في كلمة (الاهاضيب) لتصبح (الاهاضب) في قوله :

لِعَمْرَأَبِي عَمْرٍو لَقَدْ سَاقَهُ الْمَنَا * إِلَى جَدَثٍ يُوزِي لَهُ بِالْأَهَاضِبِ (٧)

ومال المهذلي لحذف الهمزة كثيرا لاستقامة الوزن او القافية ، فقد احتاج ابو ذؤيب لاستقامة القافية فحذف الهمزة من (سائرهما) لتصبح (سارها) (٨) وحذف ابو خراش الهمزة من (هائر) لتصبح (هار) في قوله :

فَلَاؤَابِي لَا تَأْكُلُ الطَّيْرَ مِثْلَهُ * طَوِيلَ النَّجَادِ غَيْرَهَا رِوَلَا هَشْمِ (٩)

(١) م٠ن : ١٦/٣

(٢) م٠ن : ١٣١/٢

(٣) م٠ن : ١٣٢/٢

(٤) م٠ن : ١٥٤/١

(٥) م٠ن : ١٦٧/٢

(٦) م٠ن : ٦٠/٢

(٧) م٠ن : ٥١/٢

(٨) م٠ن : ٢٤/١

(٩) م٠ن : ١٥٥/٢

وحذف ايضا الهمزة من (تضال) لتصبح (تضال) (١)، كما نجد عند غيره حذف الهمزة من (رفؤني) لتصبح (رفوني) (٢) وكذلك في (يسوؤني) لتصبح (يسوني) في قول بدر بن عامر:

وأبو العيالِ أخي فمن يعرضُ له * منكم بسوءِ يؤذني ويسوني (٣)

واحتاج ابو العيال لاقامة القافية فحذف الهمزة من (جأب) لتصبح (جَب) في قوله:

فتى ما غادرَ الأجدادَ لانكسَ ولا جَبَّ (٤)

قال السكري: "انما اراد (الجأب)، فترك الهمزة" (٥) • وايضا نجد حذف الهمزة

في (اللوماء) لتصبح (اللوماء) (٦) • ومن الغرابة ايضا حذفهم الهمزة من

(المرئ) وزيادة تشديد مفتوح على الراء لتصبح (المرأ) وذلك في قول ابي خراش:

جمعتُ أموراً ينفذ المرءُ بعضها * من الحلم والمعروفِ والحسبِ الضخمِ (٧)

قال السكري: "المرء لختهم يريد المرء" (٨) ولعل في استعمال هذه الصيغة دون غيرها

المشهورة ما يعيق المستمع من غير بيئة الشاعر من تجلي الصورة التي ينطقها بها

وكانت مدعاة غرابة وعدم ارتياح لها • وعكس هذه الصورة الغريبة من الحذف ما نجده

في قول صخر الغي:

لستُ بمضطربٍ ولا ذي ضراءَ عترة * فحفضُ عليك القولَ يا بابا المثلِمِ (٩)

(١) ديوان الهذليين: ١٣٢/٢

(٢) م: ١٤٤/٢

(٣) م: ٢٥٧/٢

(٤) م: ٢٤١/٢

(٥) م: ٢٤١/٢

(٦) م: ج٢، ص ٢٦٥ ب٦

(٧) م: ١٥٣/٢

(٨) م: ١٥٢/٢

(٩) م: ٢٢٥/٢

اذ اضطره الوزن الى حذف همزة (أبا) دون ان تعيق الفهم الصحيح لها بالنسبة للمستمع ومثل هذا الحذف ما وجد في قول مالك بن خالد الخناعي :

تَنَادَوْا وَقَالُوا يَا لَاحِيَانَ مَا صَبَعُوا * عن المجد حتّ تَثَخَلُوا الْقَوْمَ بِالضَّرْبِ (١)

فاضطره الوزن الى حذف الف المد من لفظة (آل) * ~~فلا يضره حذف الف المد من لفظة (آل) في قول مالك بن خالد الخناعي~~

فَضَلِكُ مَا شَبَّهَ صُفْرًا أُنْجَسَ بِهِ * ~~انما ما هو المراد الطيل فارتبط بجوه صم~~ (٢)
وحذف امية بن ابي عائذ الواو من (ويالي) فقال (بالي) ليستقيم الوزن (٣). اما على صعيد الزيادات في تراكيب الانساق الشعرية ، فمن زيادة في الحركة في بعض الالفاظ لاستقامة الوزن وخاصة القافية ما وجد في قول عبد مناف بن ربح :

اِذَا تَجَرَّدَ نَوْحٌ قَامَتْ مَعَهُ * ضَرْبًا أَلِيمًا بِسَبْتٍ يَلْعَجُ الْجَلِيدُ (٤)
فحرك اللام في لفظة (الجلد) .

اما زيادة الحرف فمما ، إلحاق ابي كبير التوين فيما لا ينصرف ردا الى اصله من المصرف وذلك في قوله :

مِمَّا حَمَلْنَ بِهِ وَهِنَّ عَوَاقِدُ * حُبُّكَ الثِّيَابِ فَشَبَّ غَيْرَ مَثْقَلِ (٥)
فصرف (عواقد) .

وزيادة بعض الحروف كالواو في قول ابي كبير:

فَاذَا وَذَلِكَ لَيْسَ إِلَّا هَيْبَةً * ~~واذا مضى شيء كأن لم يفعل~~ (٦)

والفاء في قول ابي كبير ايضا :

فَرَأَيْتُ مَا فِيهِ فَثُمَّ رَزَيْتُهُ * فَلَبِثْتُ بَعْدَكَ غَيْرَ رَاضٍ مَعْمَرِي (٧)

(١) م٠ن : ١٦/٣

(٢) م٠ن : ٢١١/١

(٣) م٠ن : ج ٢ ص ١١٤ ، ب ٢٠٦

(٤) م٠ن : ٣٩/٢

(٥) م٠ن : ٩٢/٢

(٦) م٠ن : ١٠٠/٢

(٧) م٠ن : ١٠٢/٢

ومن زيادة (ما) في اشعارهم ، ما جده في قول حذيفة بن اسد :

الا يافتى ما نازل القوم واحداً * بنعمان لم يخلق ضعيفاً مثبّراً (١)

وجد زيادة (ما) ايضا عند البريق (٢) ومالك بن خالد الخناعي (٣) وساعدة بن جؤية (٤) . وقد تزايد (لا) كما في قول ساعدة بن جؤية :

أفمنك لا برق كأن وميضه * غاب تشيمه ضرام مئقّب (٥)

ويلجأ الهذلي الى قلب بعض الالفاظ وتحويلها من صيغة الى صيغة اخرى ، لضرورة استدعتها او لمعنى قصده . كما نجد ذلك عند المتنخل اذ حول صيغة اسم الفاعل في (جائر) الى (جيار) وهي صيغة مبالغة في قوله :

كأنما بين لحييه ولبتيه * من جلبة الجوع جيار وريز (٦)

ويمكن ان نلخص من العرض المتقدم الى ما ياتي :

- ١- لجوء الشاعر الهذلي الى الضرورة غالباً لاقامة الوزن المضطر الى مراعاته وللحصول على التنخيم المطلوب . وفي ذلك مجازفة في مطابقة المعنى او عدمه ومضى نجاحه في ذلك الاضطرار عند متلقيه .
- ٢- بعض الضرورات التي جاء بها هي من صميم لغته فهي لا تعد ضرورة وانما استعمالها خاصا بهم وفي نطاق بيتهم ، وان كان موجوداً خارجها فبنسبة اقل بكثير مما عند هم .
- ٣- ميل الهذلي الى الضرورة لاداء تنخيم مقصود بما يعطي لتلقيه دفقا شعوريا مستحصلاً من ذلك الاضطرار .
- ٤- اسهم الهذلي في توسيع نطاق المعنى وكذلك توسيع اللغة بما حفل شعره من ضرورات متعددة كانت محل استشهاد علماء اللغة والنحو والبلاغة والنقد وخاصة من كتبوا في الضرورات الشعرية .

(١) م : ن : ٢ / ٢١ .

(٢) م : ن : ج ٢ ، ص ٦٣ ب ٢ .

(٣) م : ن : ج ٢ ، ص ٥ ب ٢ .

(٤) م : ن : ج ١ ، ص ٢٢٢ ب ١ .

(٥) م : ن : ١ / ١٧٢ .

(٦) م : ن : ٢ / ١٦ .

يلجأ الشاعر القديم الى نمط من التنسيق الجمالي لعناصر النص الشعري وذلك بالتكرار ليحقق الانسجام الموحى للعناصر الداخلة في النص وليعبر عن الصراع العاطفي له تجاه الاشخاص والاشياء ، وذلك "بالأحمر على جهة هامة من العبارة يعنى بها اكثر من عنايته بسواها" (١) . وهذا اللاحاح " ليس على الجانب المعنوي من العبارة فحسب بل على الجانب الصوتي كذلك باعتبارها الاداة الحسيمة الوحيدة عند الشاعر . . القديم للفت الى مضامينه الانفعالية المختلفة" (٢) ولما عرفنا ان ليس من طبع البدوي ان يكذب وان جود في اسلوبه او تكلف ، فانه قد يستعيض عن بعض مبالغاته بالتكرار لينفس به عن عواطفه يصدق وامانة (٣) . ولعل اعتماد الشعراء القدامى على الالقاء كان وراء ما شاة هذا الاسلوب الحياة العربية ، فالتكرار يقصر الاسماع بالكلمة المثيرة ويؤدي الغرض الشعري (٤) . ولذلك شاع في دواوين القدماء - عموماً - مما اغرى ابن فارس الى ان يعده من سنن العرب التي درجوا عليها (٥) . وقد ظهر التكرار عند المهنليين بتنوع ادائي متعدد ساعد على اضافة هالة من الياحات والدلالات المتنوعة في سياق النص الشعري .

وسلك المهنلي في التكرار مسلكين وهما التكرار الملفوظ والتكرار الملحوظ اما التكرار الملفوظ وهو ما تكررت فيه الفاظ باعياها سواء كانت اعلاما ام كلمات (٦) وهذا يشتمل على :

أ- التكرار الملفوظ الكلي : ويعني التناوب اللفظي التام من فعل واسم (٧) .
فأما تردد تكرار الفعل فقد وظفه المهنلي خير توظيف في أداء تجاربه الشعرية وشحنها بطاقات اياحية فعلت فعلها في تثبيت الصورة الفنية في ذهن المتلقي ، كما عبرت عن مواقف الشاعر تجاه الاشخاص والاشياء . وتراوح تردد الفعل في البيت الواحد وهو قليل

-
- (١) قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٠ .
 - (٢) لغة شعر ديوان الحماسة: ١٧١ .
 - (٣) الاصول الفنية للشعر الجاهلي: ٣٧ .
 - (٤) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٧ .
 - (٥) ينظر: الصاحبى في فقه اللغة: ٢٠٧ .
 - (٦) المرشد الى فهم اشعار العرب: ٧٤ / ٢ .
 - (٧) النابغة الذبياني دراسة في اسلوب الشعرى: ٣٤ .

او تمدد انتشاره ضمن ابیات عدہ وهو الغالب كما في الامثلة الآتية :

لَمِنْ ظَلَلُ بِالْمُنْتَضَى غَيْرَ حَائِلٍ * عَفَا بَعْدَ عَهْدٍ مِنْ قِطَارٍ وَوَابِلٍ
عَفَا بَعْدَ عَهْدِ الْحَيِّ مِنْهُمْ وَقَدْ يُرَى * بِهِ دَعْسُ آثَارِ وَمَبْرَكُ جَامِلٍ
عَفَا غَيْرَ نُؤْيِ الدَّارِ مَا إِنَّ أَبِيئَهُ * وَأَقْطَاعِ طُفِّي قَدْ عَفَتْ فِي الْمَعَاقِلِ (١)

ونلاحظ تكرار الفعل (عفا) ثلاث مرات في مطلع قصيدته الطللي ، فاكسب النسي
حالة من التوتر الحزين لانغمار اثار الديار وَكُحَّانَ الشاعركلما كرر الفعل ازدادت
شجونه وتضاعفت حدته ، توتره فيخفف عن نفسه بهذا التردد ، ويجعل المتلقي يتفاعل
معه مواسيا ومستعبرا احداث الزمن .

وقال اسامة بن الحارث :

عصائي أُورِسُ فِي الذَّهَابِ كَمَا عَصْتُ * عَسْوَسُ صَوَى فِي ضَرْعِهَا الْغُبْرُ مَا بَعُ
عَصَائِي وَلَمْ يَرُدُّ عَلَيَّ بَطَاعَةَ * لِمُكِّثٍ وَلَمْ تَقْبِضْ عَلَيْهِ الْأَشْجَاعُ (٢)

لقد كرر الشاعر لفظة (عصائي) في بيتين متلاحقين ، وجاء منه هتورا
بناء التانيث (عصت) ، وبالملاحظ ان الشاعر بسبب غضبه من عصيان (المخاطب)
ومخالفته ما أمره بجماء هذا التكرار لينفخ من حدة غضبه تجاهه وليبذره وليخبره
بان مخالفة طاعته من العقوق التي لا تغفر له بعد ان شبه عصيانه بعصيان
الابل (عسوس) السيئة الخلق ، والتي يبس اللبن في ضرعها فلافائدة ترجى منها .
وقال حذيفة بن ائمن :

وَنَحْنُ جِزْرًا نُوْفَلًا فَكُنَّمَا * جِزْرًا حَمَارًا يَأْكُلُ الْقِرْفَ أَصْحَرَا
جِزْرًا حَمَارًا يَأْكُلُ الْقِرْفَ صَادِرًا * لَتَرْوَحَ عَنْ رَمِّ وَأُشْبِعَ غَضُّورًا (٣)

لعل تكرار الفعل المسنود الى الضمير (نا) جزرنا ثلاث مرات كان داعية لفرح الشاعر
بما فعلوا والتاكيد على قتل من اعتدى عليهم لم يكن طبيعيا ، لقد جزروه كما تجزر
الاضاحي وهذا مدعاة مفخرة الشاعر وزهوه بمن قتلوا . وقد ادى تكراره الى

(١) ديوان الهذليين : ١/١٤٠ .

(٢) م ن : ٢/١٩٩ ، ٢٠٠٠ .

(٣) م ن : ٣/٢٠٠ ، ٣ : اسماء ، غصور : أخيت الشيش .

١٤٧٦
١٠١٥

شدّ الأبيات وتواصل الأول مع الثاني مما يزيد انتباه المتلقي ولفت ذهنه لمجربيات
الحدث المتصاعد بالوصف •

وقالت جنوب اخت عمرو ذي الكلب :

أبلغُ بني كاهلٍ عني مُغَاغَةَ * والقومُ من دونهم سَعياً ومَرَكُوبُ
أبلغُ هذيلاً وأبلغُ من يُلغِّها * عني رسولاً وبعضُ القولِ تكذيبُ
بأنَّ ذا الكلبِ عمراً خَيْرَهم نسباً * ببطنِ شريانٍ يعوى عنده الذَّيبُ (١)

ان تلاحق الفعل (ابلغ) وتكراره في مساحة الأبيات دلل على شدة حرص الشاعر
على وصول صوتها لاكثر من قبيلة ليستمعوا لما ستقوله في أخيها المقتول وهذا الابلاغ
المتصاعد يتوارثها خلفه انفعال مكبوت حزين على أخيها ، وذهول شديد لمقتله
الامر الذي انعكس على حرصها المتزايد في ابلاغ الرسول ان يبلغ عن ~~عنتها~~
بان اخاها خيرهم نسباً ، وانه باسل كريم ليس من مثله ^(٢) إخله وقد أدى هذا التكرار الى
ربط الأبيات وتتاليها بصورة متسلسلة مترابطة الاجزاء كل يومى الى الآخر (٣) .

اما تكرار الاسم فهو اكثر شيوعاً من سابقه ، وقد تلون بعواطف مختلفة حملت
تجارب شعرية عميقة الغور في نفس الشاعر استطاع ان يوصلها لمتلقيه بتأثير محبب دون ان
يتسرب الملل اليه من جراء التكرار الملح لبعض الاسماء التي شكلت مرتكزات الشاعر ضمن
بناء القصيدة وسياقاتها الشعرية •

وقد يتكرر الاسم في البيت الواحد او ضمن مساحة اكثر استطالة من بيتين •

قال معقل بن خويلد :

أبا معقل إن كنتَ أشحَّتَ حائَةً * أبا معقل فانظرُ بنبلكَ من ترمي
أبا معقل لا توطئُك بغاغتي * رؤوس الأفاعي في مرابدها العُرم (٤)

(١) م٠ن : ٣ / ١٢٥٠ (٢) تنظر تكملة القصيدة .

(٣) وتضاف النماذج : ج١ ، ص ١٥ ب ٢ / ج١ ، ص ٤١ ، ب ١ ، ٢ ، ج١ ، ص ٦٢ ب ١ / ج١ ، ص ٩١ ،
ب ٤ / ج١ ، ص ١٠٤ ب ٣ / ج٢ ، ص ٢٥٠ ب ٥ / ج٢ ، ص ٢٥٥ ب ٤ ، ٣ / ج٢ ، ص ٢٦١ ،
ب ٢ / ج٢ ، ص ١٦٢ ب ٥ / ج٢ ، ص ١٦٣ ب ١ / ج٣ ، ص ٤٣ ب ٢ / ج٣ ، ص ٣١ ب ٧ / ج٣ ،
ص ٨٣ ب ١ / ج٣ ، ص ٨٥ ب ١ / ج٣ ، ص ٨٧ ب ٢ •

(٤) م٠ن : ٣ / ٦٥٠

لقد تصد ر الاسم (ابا معقل) كل من بداية الشطر الاول وبداية الشطر الثاني مما اعطى توازنا موسيقيا في البيت ثم كرر الشاعر الاسم في البيت الثاني ليلحق غضبه المتصاعدا ويفثه في وجه المخاطب بغضا وتهديدا ووعيدا *

وقال ابو خراش :

أرقت لهم ضافني بعد هجعة * على خالدٍ فالعينُ دائمة السَّجْمِ
إذا ذكرته العينُ أغرقها البُكْيُ * وتشرقُ من تهما لها العينُ بالدمِ
فباتت تراعي النجمَ عينٌ مريضةً * لما عالها واعتادها الحزنُ بالسُّقْمِ (١)

لعل فرط حزن الشاعر وبكائه الصادق على مرثيه كان سببا في تركيز الشاعر على (العين) ودوعها المنهمة ، فجاءت لفظة (العين) متوزعة متناسقة في تراكيب الابيات موحية بمعان اكتسبت ظلالها الحزينة من ذلك التردد مع تحدد دلالاتها اليمائية المبتوثة فمهي لا تتوقف عن سكب دموعها ، وان ذكرت المرثي (رؤية خيالية) اغرقت بالبكاء ، وربما شرقت لحرقت بكائها بالدم ، فهي عين (الشاعر نفسه) مريضة سقيمة من حزنها على المرثي * وهكذا استطاع الشاعر ان يكسب ترددات الاسم (العين) ويشحنه بطاقات شعورية وبمعان موحية عبرت عن حزنه العميق تجاه مرثيه ، وقال ابو العيال في رثاء ابن عمه عبد بن زهرة :

ألا لله درك مــــن * فتى حــــى إذا رهبــــوا
وقالوا من فتى للحــــر * ب يرقبنا ويرتقب
فلم يوجد لشرطتهم * فتى فيهم وقد ندبوا
فكنت فتاهم فيهما * إذا تدعى لها تشيب (٢)

ان الشاعر ليالح على ترديد كلمة (الفتى) ذات الدلالات الموحية بالفروسيية والشهامة والنخوة والاباء * ، اذ وجد فيها عزاءه بفقد ابن عمه وتنفيسا لهوممه

(١) م ن : ٢ / ١٥١

(٢) ديوان المهذليين : ٢ / ٢٤٤ ، ٢٤٥

ووجد ه الحزين عليه وكان تصاعد صوت اللفظة ورينها باعث حزن كبيراً لئس فقط هذه الابيات وانما في ابيات اخرى من القصيدة، اظهر فيها الشاعر عمق تفجعه على مرثيه (١).

ويستعذب ساعدة بن جؤية اسم حبيته (امامه) فيكرهه في تضاعيف ابياته ويحلولة ان يرخمه (أميم) وفي خلال ذلك يبيث لها شكواه ، وافتخاره بنفسه ومقومه :

أَلَا قَالَتْ (أَمَامَةٌ) إِذْ رَأَيْتَنِي *	لشأنك الضراعة والكول
تَحَوَّبْتُ قَدْ تَرَى أَنِّي لَحِمْلٌ *	على ما كان مُرتَقَبٌ ثَقِيلٌ
جَمَالِكَ إِنَّمَا يَجِدُ بِكَ عَيْشٌ *	أُمِيمٌ - وَقَدْ خَلَ عَمْرِي - قَلِيلٌ
وَإِنِّي يَا أُمَيْمَ لِيَجْتَدِيَنِي *	بِنُصْحَتِهِمِ الْمَحْسَبُ وَالذَّخِيلُ
وَلَا نَسَبٌ سَمِعْتُ بِهِ قَلَانِي *	أَخَالَطُهُ - أُمِيمٌ - وَلَا خَلِيلٌ
أُنْذِرُ مِنَ الْقَلِي وَأَصُونُ عَرْضِي *	وَلَا أَذَأُ الصَّدِيقَ بِمَا يَقُولُ
وَإِنِّي لَابْنُ أَقْصَامِ زِنَادِي *	زَوَاهِرُ وَالْغُصُونُ لَهَا أُصُولُ (٢)

اما ابو كبير فيستعذب ترخيم اسم ابنته (زهيرة) وهو يسألها عن شبابه الذي ولى وهل له عودة ، وهو اثناء مخاطبتها يذكر افعال البطولي قوما كان يقوم به مع اصحابه الفتيان :

أَزْهِيَرَهُلْ عَنِ شَيْبَةٍ مِنْ مَعْدِلٍ *	أَمْ لَسَبِيلَ إِلَى الشَّبَابِ الْأَوَّلِ
أَمْ لَسَبِيلَ إِلَى الشَّبَابِ وَذَكَرَهُ *	أَشْهَى إِلَيَّ مِنَ الرَّحِيقِ السُّلْسَلِ
ذَهَبَ الشَّبَابُ وَفَاتَ مِنِّي مَاضِي *	وَلِذَا - زُهَيْرَ - كَرِهْتِي وَتَبَطَّلِي
وَصَحَوْتُ عَنْ ذِكْرِ الْغَوَاسِي وَانْتَهَيْ *	عَمْرِي وَأَنْكَرْتُ الْخَدَاةَ تَقْتُلِي
أَزْهِيَرَانِ يَشِيبُ الْقَذَالُ فَإِنِّي *	رُبَّ هَيْضَلٍ مَرَسٍ لَفَّتْ بِهَيْضَلِ

(١) قال ابن رشيق في العمدة: ٥٧٦/٢ "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان

الفجيرة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع ، - ."

(٢) ديوان الهذليين : ٢١١/١ ، ٢١٢ ، ٢١٣

فَلَفَّتْ بَيْنَهُمْ لَغَيْرَ هَوَادَةٍ * إِلَّا لَسْفَكَ لِلذَّمَاءِ مَحَلًّا
حتى رأيتُ دماءَهُمْ تَخْشَاهُمْ * وَيَغْلُّ سَيْفٌ بَيْنَهُمْ لَمْ يُسَلِّ (١)

وقد كان لتكرار عبارة (ام لا سبيل الى الشباب) و (ذهب الشباب) في البيت الثاني والثالث اثر في اظهار تحسر الشاعر العميق على فقد شبابه الذي ولى ودحضه الشيب الذي لا يعدل ابدا . وكان لتظافر هذه العبارات مع اسم ابنته (زهيرة) اثر في اكساب اللحن ريننا يتسرب منه احياء بنفور الشاعر من شبيهه ورثاء شبابه المولى واستذكار ايامه التي ذهبت كما ذهب شعر راسه الاسود (٢).

ب - التكرار الملفوظ الجزئي : ويمثل بتكرار الضمائر ، احرف العطف ، ادوات التشبيه ، الشرط ، النفي ، النهي ، الاستفهام ، النداء . . . الخ وغير ذلك مما لجدّه موشحاً ابيات الديوان ومضفياً عليها من الظلال والايحاءات والدلالات ما يجعلها محكمة البناء مثيرة في نفس المستمع عواطف متنوعة الاستجابات .

فتكرار ضمير الغائب المفرد ، جاء به الهذلي في بدايات ابياته متصدرا تراكيب البيت متجانسا موسيقيا مع اصوات الحروف الداخلة في نسقه :

قال ابو ذؤيب :

بِهِ مِنْ نِعَالِ الْقَافِلِينَ شِرَاذِمٌ * مُقَابَلَةٌ أَقْدَامُهَا وَسْرِيحٌ
بِهِ رُجُحَاتٌ بَيْنَهُنَّ مَخَارِمٌ * نُهُوجٌ كَلْبَاتُ الْهَيْجَانِ تَفِيحٌ (٣)

ولربما تكثف حضوره في نهايات صدور الابيات بما يعطي وقفة تكون اشبه بالقافية الداخلية ياتي بعدها تدفق البيت نحو القافية الرئيسية فيه ، مما يعطي ذلك حسا شعوريا جميلاً للمستمع وهو يتابع صور الشاعر المعنوية والصوتية وهي تنساب في اذنه

(١) م٠ ن : ٨٩٤ / ٢

(٢) وتضاف النماذج : ج١ ، ص ٢ ب ٢ / ج ١ ، ص ٣ ب ٥ / ج ١ ، ص ١١ ب ٢ / ج ١ ، ص ٢٦ ب ٣

ج ١ ، ص ٣٢ ب ٢ / ج ١ ، ص ٣٨ ب ٣ / ج ١ ، ص ٤٩ ب ٢٥ / ج ٢ ، ص ٣٠ ب ٣١ / ج ٢ ،

ص ١٠٠ ب ١٠١ / ج ٢ ، ص ١١٦ ب ٢ / ج ٢ ، ص ٣٨ ب ٣٩ / ج ٢ ، ص ١٩٠ ب ٢ / ج ٢ ، ص ١٩٢

ب ١ / ج ٢ ، ص ٢٠٦ ب ٣ ، ص ٤ / ج ٢ ، ص ٢٢٦ ب ٢٢٧ / ج ٢ ، ص ٢٣٠ ب ٢٣٤ / ج ٢ ، ص ٢٥٣

ب ٠٤ / ج ٣ ، ص ١ ب ٤ / ج ٣ ، ص ٣٢ ب ١ ، ص ٢٠ ب ٣٢ / ج ٣ ، ص ٢٠ ب ٣١ / ج ٣ ، ص ٢٠ ب ٣١

(٣) ديوان الهذليين : ١ / ١٩٠

دون التسرع الذي قد يشوش ذهنه ويفقده لذة الاستماع •
من ذلك ما جاء به بدر بن عامر:

وأبو العيال أحي فمن يعرض له * منكم بسوءٍ ذي وبسوني
التي وجدت أبا العيال وعيظه * كالحصن كزَّ بجدلٍ موصول
أعياء المجابيق الدواهي دونه * وتركنه وأبَّرت بالتحصين
أسدٌ تفرُّ الأسد من عروائيه * بعوارض الرِّجَّاز أو بعيون
ويجْرُّ هُدَّاب الغليل كأنَّه * هُدَّابُ جملةٍ قرطُفٍ مضمون
ولصوته زجلٌ إذا آستك * جرى الرَّحَى بجزيئها المطحون
وإذا عدتْ ذوى الثقات فإيه * مما تصولُ به إليَّ يميني (١)

وربما تصدر ضمير الجمع الغائب (هم) بدايات الأبيات محققا تلاحق بيانات الشاعر في
سرد وقائعه الافتخارية • قال ساعدة بن عجلان :-

فلا تعرض لذكر بني خثيم * فإثمهم لدى المهيجا أسود
هم تركوا صحابك بين شاص * ومرتقى عن شـزن يمين
وهم تركوا الطريق وأسلوكهم * على شماء مسلكها بعيد (٢)

وربما تصدر ضمير المثنى الغائبين (هما) أيضا بدايات الأبيات حاملا ترددات موحية
بالالام والحسرة وقد ارتبطت بالاستعبار والتحسر على المرثي ، في قول جنوب في رثاء أخيها :
هما مع تصرف ريب المنون * من الأرض ركبا عزيزا أمالا
هما يوم حُم له يومه * وقال أخوفهم بطلا وفسالا (٣)

وربما جاءت الضمائر العائدة منتشرة في مساحة الأبيات مضافة عليها نغما صوتيا موحيا
بدلالات تتبع من تشكل عواطف الشاعر في أصوات حروفه الجاثقة في سياقات الأبيات: قال
البريق :

(١) م٠ن : ٢٥٧/٢ ، ٢٥٨

(٢) م٠ن : ١٠٩/٣ ، ١١٠

(٣) م٠ن : ٢٢/٣

فإن أُمسِ شيخاً بالرجيع وولدة * وتصبحُ قومي دون دارهم مصرُ
أسائلُ عنهم كلما جاء راكبُ * مقيماً بأملح كما رُبطَ اليعرُ
فما كنتُ أخشى أن أُقيمَ خلفهم * بستة أبيات كما نبت العسرُ (١)

أما تكرار حروف العطف وان ادى وظيفة المتتابع وخاصة في سرد وقائع الاحداث
في قصص المهذلين فقد ادى وظيفة ثانية تضافرت مع الاولى في تحقيق الانسجام
واللتابع بشكل ترتاح له الاذن من تكرار اصوات الحروف العاطفة.
قال ابوزؤيب مكررا حرف (الفاء) بتتابع ملحوظ في قصة الخمر ومقارنتها بطيب فم
حبيته عند اللقاء:

مذكرة عنس كهادية الضحل	فما فضلة من أذرعَاتِ هوتَ بها
"مجنّة" تصفوفي القلال ولا تغلي	فوافن بها "عسفان" ثم أتى بها
يبادر اولى السابقات الى "الحبل"	فروحها من "ذى المجاز" عشيّة
ليمسح ذفراها تزغم كالقحمل	فجنن وجاءت بيهنن وإنته
نديم كرام غير فكس ولا وفلس	فجاء بها كيما يوافقني حجة
فأصبح راداً يتغني المزج بالسحل	فبات "بجمع" ثم تمّ الس منسى
هو الضحك إلا أنه عمال التحل (٢)	فجاءت بمزج لم يرى للناس مثله

على ان ابا ذؤيب وغيره من الشعراء لا يكتفي بهذا التردد لحرف العطف وانما يوقع
حروفه في التراكيب الداخلة في انسجة الابيات لتعطي بمجموعها ايقاعا موسيقيا
جميلاً (٣).

(١) م٠ن : ٥٥٨ / ٣ وتضاف النماذج :

ج١، ص ٣٨، ب ٣٤٧ / ج١، ص ١٨ - ٢١ / ج١، ص ١٨٧، ب ٢٤١ / ج٢، ص ٣١،
ب ٢٤٢ / ج٢، ص ٤٤، ب ١ / ج٢، ص ٣٤، ب ٣٤٤ / ج٢، ص ٣٥، ب ١٤٢، ٣٤٣ /
ج٣، ص ٢٢، ب ٣٤٤ / ج٣، ص ٤٥، ب ٢٤١.

(٢) م٠ن : ٣٩ / ١، ٤٠، ٤١.

(٣) ينظر المفكرة الجامعة بالعطف من الرسالة.

اما تكرار ادوات الشرط والنفى والاستفهام والنداء والنهي فقد سبق الحديث عن شأنها الدلالي والايقاعي في غير هذا المكان من الرسالة^(١). الا ان هناك بعض التكرارات الأخرى لادوات وعبارات افرزها الاستقراء من ذلك تكرار المهذليين عبارة "والدهر لا يبقى على حدثانه" او ما يشابهها، وهذه العبارة " ذات قيمة تقنية اكثر مما هي ذات قيمة مضمونية"^(٢) فهي تفتتح على احداث قصصية يسردها الشاعر او تنبئ عن نهاية احداث اخرى سردها الشاعر انفا، كما في عينية ابي ذؤيب في رثاء ابنائه اذ انها تصدرت الابيات (١٩، ٢٠، ٤١، ٥٤) من القصيدة فكانت " بمثابة همزة وصل بين الاقسام الاربعة للمرثية، بحيث يحيل هذه الاقسام الى تنويعات على الموضوع الواحد، .."^(٣) وربما كرر المهذلي اللفظة الاخيرة من عجز البيت في صدر البيت الذي يليه، او اى كلمة من عجز البيت الاخير تتكرر في صدر البيت الذي يليه. كما في قول ابي ذؤيب:

فأجبتها أن ما الجسمي أنثه أودى بنبي من البلاد فودعوا
أودى بنبي وأعقبوني غصة بعد الرقاد وعبرة لا تقلح^(٤)

انه تكرار المتفجع على اولاده والمكول بهم.
ومن ذلك ايضا قول المتخمل:

لقتهم بمثلهم فأبوا * بهم شين من الضرب الخلاط
بضرب في الجماجم ذي فرع * وطعن مثل تعطيظ الرماط^(٥)

وقول ابي خراش:

ألا من مبلغ عنّي خراشا * وقد يأتيك بالنبال البعيد
وقد يأتيك بالأخبار ممن لا * تجهز بالحذاء ولا تزيد^(٦)

- (١) ينظر الفقرات الخاصة بهذه الموضوعات في الرسالة.
(٢) مقالات في الشعر الجاهلي: ٣٤٤.
(٣) م: ن: ٣٤٥. وتنظر: ٥٧، ٥٨. من الرسالة.
(٤) ديوان المهذليين: ٢/١. م: ن: ٢٤/٢.
(٥) م: ن: ١٧٠/٢. وتضاف النماذج: ج: ١، ص: ٧، ب: ٣، ج: ١، ص: ٣٧، ص: ٣، ٤
ج: ١، ص: ٥، ص: ٣، ٤/ج: ١، ص: ١٤، ب: ٤، ص: ١٤، ج: ١، ص: ٢٠، ب: ٣، ص: ١، ب: ٢
ج: ٢، ص: ٢٧، ب: ٢، ج: ٢، ص: ٥٣، ب: ١، ج: ٢، ص: ٦٥، ب: ٣، ج: ٤، ص: ٢، ص: ١، ب: ٣، ج: ٤/ج: ٢، ص: ٢٢٥، ب: ١، ج: ٢، ص: ٤٤، ص: ٥، ج: ٦، ص: ٦، ب: ٢، ج: ٣، ص: ٧٤، ب: ٢، ج: ٣، ص: ١١٦، ب: ١، ج: ٢، ص: ٣، ب: ١٢، ج: ٤، ص: ٠/٤.

اما النوع الثاني من التكرار فهو التكرار الملحوظ ، ويتعلق هذا النوع بتكرار
اسماء المواضع والاعلام واسماء القبائل . وهذا التكرار مرتبط بانفعالات الشاعر وتلوعها
في سياق القصيدة والتي " لا تخرج معظمها عن تكثيف ظرفها " (١) .
وغالبا ماتاتي اسماء المواضع في مقدمات القصائد الطللية اذ يثير تردد هذه
الاسماء ذكريات الشاعر وشجونه تجاهها وينعكس ذلك في تخليف مطلع القصيدة
بمسحة عاطفية حزينة ، " تهيب للمأمل استجابة يائسة حزينة ، من خلال هذا
اللتابع الذي يؤكد ترجيح الزمان والمكان ، او ما يمكن ان نسميه نعمة الذكرى " (٢) .
قال امية بن ابي عائذ :

لَمِنَ الدِّيارِ بَعَلَى فَا لأَخْرَاصِ فَالسُّورَتَيْنِ فَمَجْمَعِ الأَبْوَاصِ
فَضَبَاءِ أَظْلَمَ فَالْطُّوفِ فَشَادِقِ مَتْنِ الصِّفاِ الْمَتَزَحِّقِ الدَّلَاصِ (٣)

ولعل تردد صوت الفاء جعل هناك نوعاً من التقطيع الصوتي الذي تهيأ بعده صعودا
ثانيا فنزولا حتى الوصول للقافية . على ان تراكمات اسماء المكان التي حشرها الشاعر
في مطلع الطللي لم تمتعنا بشيء سوى الاستلذاذ بهذا التقطيع الموسيقي المنتهي
بقافية الصاد ذات الصفير العالي التي ربما دلّت على أسى الشاعر وتحسره . ومن مثل
هذا التكرار ايضا قول ابي قابلية :

يَادَارُ أَعْرِفُهَا وَحِشاً مَنَازِلُهَا بَيْنَ القَوَائِمِ مِنْ رَهْطِ قَالِبَانِ
فَدَمْتُهُ بِرَحِيَّاتِ الأَحْثِ إِلَى ضَوْجِي دَفَاقِ كَسْحِ الْمُبْتَسِمِ الْفَانِي (٤)

ومن امثلة تكرار الاعلام ما نجده في قول حذيفة بن اسد :

هَمَّ ضَرَبُوا سَعْدَ بِنِ لَيْثٍ وَجُدَّعَا وَكَلَبَا غَدَاةَ الْجَزَعِ ضَرِبَا مُذَكَّرَا
نَجَا سَلَامٌ وَالنَّفْسُ بِبِنِهِ لَشَدِيقِهِ وَلَمْ يَنْجِ الأَجْفَنَ سَيْفٍ وَمُؤَنَّرَا
وَطَابَ عَنِ اللَّعَابِ نَفْساً وَرَبِّهِ وَغَادَرَ قَيْساً فِي المَكَّرِ وَعَفَّزَا (٥)

(١) النابغة الذبياني ، دراسة في الاسلوب الشعري : ٤٢ .

(٢) جرس الالفاظ : ٢٦١ .

(٣) ديوان الهذليين : ١٩١ / ٢ .

(٤) م : ٣٦ / ٣ ، ٣٧ . وتضافا لنماذج :

ج١ ، ص ٤٦ ، ب١ / ج١ ، ص ١٤٦ ب١ / ج١ ، ص ١٧٣ ب٣ ، ص ١٧٤ ، ب١ / ج٣ ، ص ٤٩ ،

ب٣ ، ص ٤٤ .

(٥) م : ٢٢ / ٣ .

لعل لا اهتمام الشاعر بمجريات الحدث ونقل وقائعه كما وقعت وبصورة صادقة بعيداً عن المبالغة والتهويل جاءت أسماء اعلام الرجال وكذلك أسماء الخيل التي كانوا يركبونها بصورة مكثفة في مساحة الابيات ، وقد تخلل هذه الاسماء ترديد الشاعر لبعض اللفاظ ك (ضربوا ٠٠٠ ضرباً) في البيت الاول ومقابلة (نجا ٠٠٠ ولم ينج) في البيت الثاني ، وتكرار حرف العطف (الواو) ثلاث مرات في البيت الثالث مما اعطى ايقاعاً متناسباً في سياقات الابيات الثلاث . وقال ابو العيال :

من ابى العيال أبى هذيل فاعرفوا قولي ولا تتممجوا ما أرسيل
أبلغ معاوية بن صخر آية يهوى إليك بها البريد المعجل
والمرء عمراً فأتهم بصحيفة متى يلوح بها الكتاب الممئل
وال ابن سعد إن أوهزه فقد أزرى بنا في قسه ان يعدل^(١)

فالشاعر حريص ان يوصل بلائغة الى من ذكرهم ، وهذا من الخطورة والاهمية بمكان فعنون أسماءهم حسب تسلسل الاهم فالمهم او الرئيس فالتابعين والتابعين ايضاً بتسلسل قصد الشاعر .

اما تكرار أسماء القبائل فهو لا يقل حضوراً عن سابقه وربما تكاثف حضورها في البيت الواحد او عدة ابيات . من ذلك قول صخر الهذلي مخاطباً فيه ابا المثلث :

وخفض عليك القول واعلم بأنني * من الأنس الطاحي الجميع العرمم
أبت لي عمرو أن أضام ومازن * وقرن ولحيان وفهم فسلم^(٢)

فلعل تكثيف حضور هذه الاسماء وتقطيعها بواسطة اداة العطف (الواو) مما يعطى دلالة القوة المتصاعدة بتلاحق الاسماء بالعطف مما يجعلها اكثر رهبة في اذن المخاطب . وقال المعطل :

فأبي هذيل وهي ذات طوائف * يوازن من أعدائها ما يوازن
وفهم بن عمرو يعلكون ضربهم * كما صرفت فوق الجذاذ المساحن
إذا ما جلسنا لا تزال تزورنا * سليم لدى أبياتنا وهوازن
رويداً علينا جد مائدتي أمهم * إلينا ولكن ودهم متماين^(٣)

(١) م٠ن : ٢٠٢ / ٢ ، ٢٠٣ .

(٢) ديوان الهذليين : ٢٢٥ / ٢ .

(٣) م٠ن : ٤٥ / ٣ ، ٤٦ ، وتضاف النماذج :

ج١ ، ص ١٨ ب ١ / ج٣ ، ص ٨٧ ب ٢ / ج٣ ، ص ٩٤ ب ٢ / ج١ ، ص ١٢٠ ب ٢ ، ج٢ ، ص ٢٠٦ / ج٢ ، ص ١٣٦ .

لقد تخللت هذه الاسماء نبرة افتخار عالية ، مع تهديد ووعيد حائق بوجه اعداء الشاعر ، مع توشيح الابيات بتوقيعات صوتية مختلفة منها في البيت الاول بين (نوازن وما نوازن) وتكرار ضمير (نا) للمتكلمين في البيت الثالث ، مع تجنيسه بين المقطع الصوتي في بداية اللفظتين المتلاحقتين (تزال تزورنا) ، وما فعلته الجملة الاعتراضية (لذي ابياتنا) من زيادة توقع القافية التي سيجي بها الشاعر وتكثيف صوت (الف المد) . وتضافره مع صوت الضمير (نا) في البيت نفسه مما اعطى خيالا وكبرا اكبر للشاعر المفخر ، ولا ننس ما للاستدراك ب (لكن) في البيت الاخير من توقيف صوتي مشحون بالاثارة والتوقع .

-٩

ويدخل ضمن ضروري التكرار التجنيس وهو اتفاق الحروف كليا او جزئيا في اللفاظ مما يفيد تقوية النغم وتناسقه في البيت ويعاضد المعنى الذي قصد اليه الشاعر مما يثير من تصورات موحية في مخيلة المتلقي (١) ، فسرقة الجنس " كامن في كونه يقرب مدلول اللفظ وصوته من جهة ، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة اخرى " (٢) .

ولما كان الشاعر الجاهلي معتمدا على الانشاد ومخاطبة الاسماع جاء اهتمامه بهذه الوسيلة نابعا من فطرته وعفويته في التعامل مع الاشياء ، مما جعلها بارزة الواضح في اشعاره المنشدة .

ولم يكن الهذليون ليستغلوا عن هذه الوسيلة وهم ينشدون اشعارهم ويقرعون بها الاسماع .

وعند الاستقرار لديوانهم يتبين ندرة الجنس الحقيقي او التام (٣) في اشعارهم وقد ورد نموذج واحد في الديوان لهذا النوع كان من نصيب المتنخل في قوله :
فالتنط بالبرقة شويوميه * والزعد حتى برقة الاجول (٤)
فعقد المفارقة بين البرقة وهي من بريق السماء المصاحب للرعد والمطر وبين برقة الاجول وهو اسم موضع بلغ اليه السحاب الذي يصفه .

(١) ينظر: جرم الالفاظ : ٢٨٤ .

(٢) المرشد الى فهم اشعار العرب : ٣٤/٢ .

(٣) الجنس الحقيقي او التام : وهو تماثل لفظتين شكلا واختلافهما في المعنى . ينظر :

الايضاح : ٨/٢ .

(٤) ديوان الهذليين : ٦/٢ .

ولعل ندرة هذا النوع متأنية من تعقد عملية التفارق الدلالي التي يصنعها الشاعر به وهذا لا يتناسب مع البساطة التكوينية للشاعر القديم عموماً وواقعيته الواضحة في التعامل الحياتي مع الاشياء المحيطة به ، فضلاً عما يحدثه هذا النوع من اشكال دلالي يقع في ذهن المتلقي فيصرف انتباهه الى البيت او عنه • وحتما ان ذلك يؤثر في مدى نجاح الشاعر واستمراره في مناشدة جمهوره اشعاره •

اما الجنس الاشتقاقي^(١) وهو تشابه جزئي في عدد حروف الالفاظ • فانه اكثر انتشارا في اشعارهم ، وقد ارتبط في سياقات الابيات مضافا عليها احياءات دلالية تمخضت عن التناغم الذي اعطته الالفاظ • من ذلك قول ابي ذؤيب :

لا يكرمون كريمات المَخاضِ وَأَنْتَ سَاهِمٌ عَقَائِلَهَا جُوعٌ وَتَسْرِيحٌ^(٢)

لقد جانس الشاعر بين يكرمون وكريمات مما يعطي دفقة شعرية قوية في بداية البيت استطاع بها ان يجلب انتباه المتلقي الى المعنى المراد من وراء ذلك •

وقال ابو خراش :

عَدْنَا عِدْوَةً لَأَشْكَّ فِيهَا * وَخَلِنَاهُمْ ذُوَيْبَةَ أَوْ حَبِيْبًا^(٣)

ومثل هذا ما نجده في الديوان من نحو: رغبة اذا رغبتها (ج١ ، ص٣٠ ب٨) ، هادية وهاد (ج١ ، ص٨ ب١) ، صبا صبوة (ج١ ، ص٥٠ ب٢) ، مسود وسائد (ج١ ، ص١٢٠ ب٣) ، فالقوت ان فات (ج١ ، ص١٢٦ ب١) ، أمسن وأمسين (ج١ ، ص١٢٧ ب١) ، وتناهي لواك (ج١ ، ص١٣٣ ب٢) ، نظرة ناظر (ج١ ، ص١٣٧ ب٣) ، مرت عليك مرور (ج١ ، ص١٣٧ ب٤) ، سلاسل من ماء لصب سلاسل (ج١ ، ص١٤٣ ب٣) ، تعققه العوائق (ج١ ، ص١٥١ ب٤) ، صفقته في الحروب الصوافق (ج١ ، ص١٥٣ ب٣) ، يحي المضاف ويحتمي (ج١ ، ص١٨٤ ب٤) ، يتقي من لائقه (ج١ ، ص٢١٣ ب٤) ، مكتوف اوانا وكاتف (ج١ ، ص٢٢٤ ب٢) ، المرام تروم (ج١ ، ص٢٣٣ ب٣) ، نأيت سوانا في التوى (ج٢ ، ص٢٠٨ ب٢) ، واستبدل فاستبدل (ج٢ ، ص١١ ب١) ، لائقه الموت وقياته (ج٢ ، ص٥٤ ب٢) ، مطلوب حثيث وطالب (ج٢ ، ص٥٧ ب٢) ، لعمرابي عمر

(١) ينظر: الايضاح: ١٠٦٧

(٢) م٠ ن: ١٠٩/١

(٣) م٠ ن: ١٣٢/٢

(ج ٢، ص ٥١، ب ١) ، كفاحة أتت نوحا (ج ٢، ص ٦٦ ، ب ٣) يكشف للخال ربطا
 كشيئا (ج ٢، ص ٦٨، ب ٢) ، جربت كل التجارب (ج ٢، ص ٧٩ ، ب ٣) ، دعاني الداعيان
 (ج ٢، ص ١٠١ ب ٥) ، مستنة سنن (ج ٢، ص ١١٠ ، ب ١) ، دعاء داع (ج ٣، ص ٢٢٤ ،
 ب ٦) ، يدج درجا (ج ٢، ص ٢٣٢ ، ب ٣) ، نادي المنادي (ج ٣، ص ٤٠ ، ب ٤) ، بأجرا
 جراءة (ج ٣، ص ٦٣، ب ٥) ، لا يشتد شدي (ج ٣، ص ٩٧، ب ١) ، نأته واللسوى
 (ج ٣، ص ٩٨، ب ١) ، وكل من غالب الايام مخلوب (ج ٣، ص ١٢٤، ب ١) ، الطاعن الطعنة
 (ج ٣، ص ١٢٥ ، ب ٤) .

وربما تعدى الجفاس الاشتقاقي التركيبات المتنوعة ، ليتوزع على شطرى البيت
 ليحدث نغما متناسقا بين شطريه ؟ من ذلك قول البريق :

جَزْتَنِي بِنُوحِيَانِ حَقْنَ دِمَائِهِمْ * جَزَاءَ سَنَمَارِيهَا كَانَ يَفْعَلُ (١)

وقال مالك بن خالد الخثاعي :

أَمَالُ بِنِ عَوْفِ ابْنِ الْغَزْوِينِنَا * ثَلَاثَ لَيَالٍ غَيْرِ مَغْزَاةٍ أَشْهَرِ (٢)

وقال امية بن ابي عائذ :

فَبَاتَتْ تَسَائِلُنَا فِي الْمَنَامِ * وَأَحْبَبَ إِلَيَّ بِذَلِكَ السُّوَالِ (٣)

ان هذا التوزيع للالفاظ المتجانسة يعطي حالة من الانسجام والتنغيم الذي
 ترتاح معه الاذن فهو يحاكي الخيال الحسي للمتلقى ويثيره بالايحاءات المنبعثة من
 ذلك التنغيم .

والى جانب هذين العبريين من التجنيس فثمة انواع اخرى من التجنيس
 يجمعها تشابه جزئي في تركيب حروف الالفاظ ، بزيادة حرف او نقصانه ، او بتقديم
 وتأخير (٤) وغالبا مايجي هذا متداعيا على لسان الشاعر ، اذ تثير اصوات حروف الكهنة
 حروف كلمة قريبة منها فيوازن الشاعر بين الكلمتين صوتيا بما يحقق له انجازا ايقاعيا يستلذ

(١) م٠ ن : ٢ / ٦٤ .

(٢) م٠ ن : ٣ / ٧ .

(٣) م٠ ن : ٢ / ١٧٣ وتضاف النماذج :

ج ١ ، ص ٤ ، ب ١ / ج ١ ، ص ٣٥ ، ب ١ / ج ١ ، ص ٣٦ ، ب ٤ / ج ١ ، ص ٦٣ ، ب ٢ / ج ١ ، ص ٦٧ ، ب ٢

ج ١ ، ص ٨٥ ، ب ٢ / ج ١ ، ص ٨٨ ، ب ٢ / ج ٢ ، ص ٢ ، ب ٤ / ج ٢ ، ص ٢٨ ، ب ٢ / ج ٢ ، ص ١٩٠

ب ١ / ج ٣ ، ص ٧١ ، ب ١ / ج ٣ ، ص ٧٢ ، ب ٣ .

(٤) ينظر: كتاب الصناعتين : ٣٤٠ .

• به المتلقي

ومن هذه التجنيسات ما وُزِعَ على طرفي البيت ، مما حقق تعاملاً موسيقياً يرجع به المتلقي الكلمة الأولى عن سماعه الكلمة الثانية في عجز البيت •

قال ابو ذؤيب:

وسَوَّدَ ماءَ المَرْدِ فاها فلوْنُهُ * كلونِ النَّوْرِ فِي أدهاءِ سارِها (١)
وقال ساعدة بن جؤية :

مَوَكَّلٌ بِشُدِّ وَفِ الصُّومِ يَنْظُرُها * من المَغارِبِ مَخْطُوفِ الحِشا زَمِ (٢)
وقال ابو كبير الهذلي :

وتَبَوُّواْ الابطالَ بعدَ حَزاحِرِ * هَكَّحَ النُّواحِرِ فِي مَنَاحِ المَوْهِفِ (٣)
وقال ابو خراش :

وعاد الفتن كالكهل ليس بقائلِ * سِوى العَدْلِ شِيعا فاستراح العواذِلِ (٤)
وقال عمرو بن الداخِل :

كَمَتَنَ الذئبِ لا نِكْمَنُ قَصِيرًا * فَأَغْرِقِهْ ولا جَلَسَنَّ عَمَّجِ (٥)
وربما جانس الشاعر كلمتين في شطر واحد وقد فصل بينهما فاصل مما يعطي تتابعا
نغميا متردداً بتردد افعال الشاعر وتتابعه •

وقال ساعدة بن جؤية :

رَأوا من قِدَى الكَفِّينَ قُرَّامَ عَدْوَةٍ * مُحِيطًا بِهِ من كلِّ أَوْبِ حُضُورُها (٦)
وقال ابو العيال :

مُشِيحٌ نَدِيقِ شِيحانِ * يَدورُ كائِنَ كَلِيبِ (٧)

- (١) ديوان الهذليين : ٢٤ / ١ م^٥ : ١٩٤ / ١ م^٥ (٢)
(٣) م^٥ : ١٠٩ / ٢ م^٥ (٤) م^٥ : ١٥٠ / ٢ م^٥
(٥) م^٥ : ١٠١ / ٣ م^٥ وتضال النماذج :
جا ، ص ١٥ ، ب ١ / جا ، ص ٣٠ ، ب ١ / جا ، ص ٩٠ ، ص ٢ / جا ، ص ١١١ ، ب ٥ / جا ، ص ١٢٩ ،
ب ٣ / جا ، ص ١٣٩ ، ب ٣ / جا ، ص ١٥٣ ، ب ٧ / جا ، ص ١٦٨ ، ب ٣ / جا ، ص ٢٢٨ ، ب ٢ /
جا ، ص ٢٦٠ ، ب ٣ / جا ، ص ٢٨٠ ، ب ٤
(٦) م^٥ : ٢٦٦ / ٢ م^٥ (٧) م^٥ : ٢٤٧ / ٢ م^٥ وتضال النماذج :
جا ، ص ٥٧ ، ب ١ / جا ، ص ٦٩ ، ب ٤ / جا ، ص ١١٦ ، ب ٢ / جا ، ص ١٢٢ ، ب ٢ / جا ،
ص ١٢٤ ، ب ١ / جا ، ص ٢١٩ ، ب ١ /

واهتم المهذليون أيضا بالتجنيس الاستهلاكي وهو " ان تبدأ كلمتان او اكثر بصوت واحد يتكرر وفي كل من الكلمتين المتتاليتين او الكلمات المتتالية فيحدث نغم من النغم الموسيقي العذب بالتقاط صدى الصوت الاول وترديده " (١) مما يثير مخيلة المتلقي وتنشط استقباله السمعي بشكل مريح يستلذ معه ؛ ويدخل هذا التجنيس في بنية التراكيب النحوية كالفعل والفاعل والمضاف والمضاف اليه مثلاً نحو:

(قعر قروة) في قول المعطل:

وَكُنْتَ امْرَأً أَنْزَفْتَ مِنْ قَعْرِ قَرْوَةٍ * فَمَا تَأْخُذُ الْأَقْوَامَ إِلَّا تَغَطُّرُفَا (٢)

وتضاف النماذج : قل قطارها (ج١ ص ٢٧ ، ب٢) ، عن كوره كثرة (ج١ ص ٢٦ ، ب٢) صحيفا صائب القحم (ج١ ص ١٩١ ، ب٢) ، شفاه شومها (ج١ ص ٢١٠ ، ب٢) ، حدة حرق حديد (ج٢ ص ١٦٤ ، ب٢) ، صهاب مهال (ج٢ ص ١٧٢ ، ب٢) ، جمزى جازى (ج٢ ص ١٧٥ ، ب٤) ، حزابيه حيدى (ج٢ ص ١٧٦ ، ب٥) ، طحلب طاقي (ج٢ ص ١٨٢ ، ب٢) ، طله طول (ج٢ ص ٢٠٧ ، ب٢) ، رعدة رعى (ج٢ ص ٢٤١ ، ب٢) ، شماريخ شما (ج٣ ص ١١ ، ب٢) ، مفيدا مفيتا (ج٣ ص ١٢١ ، ب٥) ، حديد حديث (ج١ ص ٨٠ ، ب٢) ، وربما جاؤوا بضرية الجنس الاستهلاكي اي ان يكرروا الصوت في اخر الكلمتين المتجاورتين او الكلمات المتجاورة في مثل (بهش المشاش) في قول ابي ذؤيب :

يَعْدُو بِهِ نَهْيُ الْمَشَاهِي كَأَنَّهُ * صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجَعَهُ ، لَا يَظْلَعُ (٣)

وتضاف اليها : يقض البيض (ج١ ص ٣٠ ، ب٣) ، الخلاجيم العلاجيم (ج١ ص ٣٢ ، ب٤) اجزاء الرجيع (ج١ ص ٤٠ ، ب١) ، اليس الناس (ج١ ص ٨٢ ، ب٤) ، حرق المفارق (ج١ ص ١٧٥ ، ب١) ، الظلام رخيم (ج١ ص ٢٢٩ ، ب٣) ، حساب وسرب (ج١ ص ٢٢٩ ، ب٤) ، عج العجيج (ج١ ص ٩٤ ، ب٢) ، مسعود بن سعد (ج١ ص ٢٤٠ ، ب٣) ، فجال وخال (ج١ ص ٢٤١ ، ب٤) ، كرتوب كعب الساق (ج٢ ص ٩٤ ، ب٣) ، دهر وهكر

(١) لغة القران الكريم في جزء عم : ٣٥١ ، وقد استفدت من دراسة صاحب لغة شعسر

ديوان الحماسة في دراسته للتجنيس الاستهلاكي وفتحاته : ١٧٦ ، ١٧٧ ، اذ

بنيته عليه دراستي للجناس الاستهلاكي عند المهذليين *

(٢) ديوان المهذليين : ٥١ / ٣

(٣) م : ١٨ / ١

(ج١، ص١٠١) ، قوم كرام (ج٢، ص١٦، ب٣) طائش رعش (ج١، ص١٢١، ب٤) ،
 طويل المطال (ج٢، ص١٧٣، ب٦) .

واهتموا ايضا بالموافقة بين الصوت الاول والصوت الاخير من الكلمة المجاورة لها
 نحو (نعائم حقان) في قول المتنخل :

كانوا نَعَائِمَ حَقَّانٍ مَنفَّـرَةً * مُعَطَّ الحُلُوقِ إِذَا مَا أُدْرِكُوا طَفَحُوا (١)

ومثله : موقفة القوادم (ج١، ص٩٠، ب٢) ، سار الناس (ج١، ص١٩٣، ب١) ،
 رسم الدار (ج١، ص١٣٩، ب٥) ، بيت نوب (ج١، ص١٤٣، ب٣) .

كما اهتموا بعكس ذلك في الموافقة بين الصوت الاخير من الكلمة الأولى مع
 الصوت الاول من الكلمة اللاحقة لها بحيث يتجاور الصوتان نحو (استجيل الجهمام)
 في قول ابي ذؤيب :

ثلاثا فلما استجيل الجهما * م واستجمع الطفل منه رشوها (٢)

ومثله : كصباح اليهود دلوج (ج١، ص٥٢، ب١) ، فذع عنك هذا (ج١، ص١٤٩، ب٣)
 الخلل الخماط (ج٢، ص٢١، ب٣) ، نعال القافلين (ج١، ص١١٩، ب١) رجال الحجاز
 (ج١، ص١٢٠، ب٣) تعدل لها (ج٢، ص١٩٤، ب٣) ، قليل لحمه (ج١، ص٨٧، ب٢) .

واهتموا ايضا بتكرار الصوت في الكلمتين المتجاورتين من غير ان يلتزموا له بموضع
 معين نحو: (شريحة جشاء) في قول ابي قلابة:

وشريحة جشاء ذات أزامل * يحظي الشمال بها ممرأ ملس (٣)

ومثله دتسيع سوورها (ج١، ص٢٧، ب٤) ، جديد حديث (ج١، ص٨٠، ب٢) ، ارتجاز
 الجشعيات (ج١، ص٨٤، ب٢) ، مقابلة اقدامها (ج١، ص١١٩، ب١) ، فاستضل ضلاله
 (ج١، ص١٤١، ب٢) يلحج الجدا (ج١، ص٢٣٣، ب١) ، لحيّة جحر (ج٢، ص٥) ،
 ب٢) ، وتجر مجرية (ج٢، ص٨٠، ب١) شعواء مشعلة (ج٢، ص١٦٠، ب٢) ، جلد ابي
 عجل (ج٢، ص١٣٩، ب١) ، عنا جيجهم مجنوبة (ج٢، ص٢١٩، ب٤) غادر الاجناد

(١) ديوان المهذليين : ٣١/٢ .

(٢) م٠ن : ١٣٢/١ .

(٣) م٠ن : ٣٣/٣ .

ص ٢٤١، ب (١) بمستن سيل (ج ٣، ص ٥١، ب ٣) • شما مشرقة (ج ٣، ص ١٠٧، ب ١) •
 ومما سبق نلاحظ اعتناء الهذليين بالتخيم الصوتي بوصفه رافدا مهما من الروافد
 نصب في بحر الايحاءات الدلالية، والوسيلة الاكراهية في اثاره المتلقي وشحن
 بتصورات ينقلها النغم المتردد من تلاحق الحروف او تجانسها في اللفاظ،
 وان الشاعر الجاهلي - عموما - يعتمد الانشأ، ومن وظيفة هذه الوسائل
 جلب انتباه المتلقي اليه وتشده لما يقوله، وبالتالي يحوز على الرضا من جراء
 ره به • على ان الشاعر يستلذ قبلا بما تصنعه مخيلته وفكره في استعمال اللغة،
 يس تأثيرات ما يصنعه على نفسه قبل ان يعرضه على متلقيه الذي يهيمه بالدرجة
 الاطراب في سماعه لما يقوله (١)، وليس في عذا الكلام مدعاة انكار لعفوية
 ر في تنغيمه الشعري فاحساسه - كما قلنا مسبقا - بالجانب الايقاعي احساسا
 لا يعتمد الا على رهافة حسه، وعمق معرفته اللغوية (٢) •

ويعمد الهذلي الى التقطيع (٣) وهو تجرئة الوزن الشعري الى وحدات مكثفة
 و متساوية او مختلفة الاطوال، متوازنة الصوت، " وكلما كانت هذه الوحدات على
 واحدة وحرف واحد كانت صورة التوازن اكمل " (٤) • وان " هذا التوازن الصوتي
 على الكلام الرولق ويحسه " (٥) • وذكر قدامة بن جعفر من ان " اكثر الشعراء

لقد كان ذبوع الشعر يشترط استمتاع الاذن بموسيقاه قبل الاستمتاع بالمعاني والمرامي
 ينظر: موسيقى الشعر: ٨٦، وشعر اوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٥٥٧ •
 ذهب صاحب البناء الفني في شعر الهذليين: ٣٩١ بحد ان تكلم عن الجناس وانواعه
 في شعر الهذليين الى ان " هذه الالوان التي تعتمد على التلاعب اللفظي لم يتخذها
 الهذليون اساسا لمذهبهم الفني فهي لم تطرد في اشعارهم لتشكّل ظاهرة فنية " •
 ولعل في العرض المفصل للجناس وانواعه في ديوان الهذليين اثباتا لعكس ما ذهب اليه •
 لقد سمي قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر: ٤٠ التقطيع، ب (الترصيع) وعده من
 نعوت الوزن، وتابعه العسكري في كتاب الصناعتين: ٣٩٠ على ذلك، ولكن ابن رشيق
 في العمد: ٢٥/٢ - ٢٦ اسماه التقطيع وعده من انواع التقسيم مشيرا الى ان:
 " التقطيع اذا كان مسجوعا او شبيها بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة " وبهذا
 نستدل على ان التقطيع اشمل من الترصيع، والتقسيم اشمل من كليهما •
 الاسس الجمالية في النقد العربي: ٢٢٤،
 م: ٢٢٦ •

المصبيين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى ورموا هذا المرعى" (١) .
 واستدرك بعد هذا قائلا : " وانما يحسن اذا اتفق له في البيت موضع يليق به ،
 فانه ليس في كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح ، ولا هو ايضا اذا تواتر واتصل
 في الابيات كلها بمحمود ، فان ذلك اذا كان دل على تحمل وابان عن تكلف" (٢) .
 واعتب ذلك كله قوله : " على ان من الشعراء القدماء والمحدثين من نظم شعره كله
 او والى بينه ابيات كثيرة منهم ابو صخر الهذلي ، فانه اتى من ذلك بما يكاد لجودته
 ان يقال فيه انه غير متكلف" (٣) . ثم يروى شعر صخر الذي لم يذكر في ديوان الهذليين ،
 ويعقب قدامه بعد شعرا بي صخر قوله و منهم ابو المثلم فانه قال :

لو كان للدهر مالٌ عند مُتدِّهِ * لكان للدهرِ صخرٌ مالٌ قنِيانِ
 آبي الهزيمة ، نابٍ بالعزيمة ، متلافٌ الكريمة ، لا سقطٌ ولا وانسي
 حامي الحقيقة ، نَسَّالٌ الوديقة ، معتاقٌ الوسيقة ، جلدٌ غيرُ ثِيانِ
 ربُّهُ مرَّبةٌ ، متاعٌ مخَّابةٌ ، ركَّابٌ سلهبةٌ ، قطَّاعٌ أقرانِ
 هبَّاطٌ أوديةٌ ، حمَّالٌ أويبةٌ ، شهادٌ أنديةٌ ، سرحانٌ فتيانِ
 يعطيك مالا تكاد النفسُ تُرسلُهُ * من القلادِ وهوبٌ غيرُ منَّانِ (٥)

وقد علق ابو هلال العسكري على البيتين الثاني والثالث قائلا : " البيت الثاني اجود
 من الاول " ، وعلق على البيت الخامس قائلا : " قوله : سرحان فتيان ناب قلق ، كما
 علق على البيت السادس قائلا : " هذا البيت جيد وقد سلم من سائر العيوب ، اذ لم
 يتكلف فيه السجع ولم يتوخَّ الموازنة" (٦) . ولعل هذا الاحكام - خاصة الاول والثاني
 - على الابيات احكاماً ذو قيسة خلت من التعليل السديد .

(١) نقد الشعر: ٤٦ .

(٢) م. ن: ٤٦، ٤٧ .

(٣) م. ن: ٤٧ .

(٤) ينظر: شرح اشعار الهذليين : ٩٦٨/٢ .

(٥) نقد الشعر: ٤٨، ٤٩ . وديوان الهذليين : ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠ .

(٦) كتاب الصناعتين : ٣٩٤ .

وعلى العموم فالشاعر في البيتين الثاني والثالث لم يلتزم بتوزيع جملته المسجوعة
تفاعيل البحر الشعري (البسيط) بينما جاء توزيعه في الابيات الرابع والخامس
متساوٍ على تفاعيل البيت ، اذ جعلت لكل وحدة صوتية تفعيلتان (مستفعلن
ن) ، فالسجم فيه الوزن والتركيب والايقاع . اما البيت الاخير فلم يلتزم فيه الشاعر
بجمله على شكل وحدات مسجوعة وان جاعل بين (مالا تكاد) في الشطر الاول مع
التلاد) في الشطر الثاني . والملاحظ ايضا ان الشاعر يسعى من خلال هذا
عد الايقاعي المتلاحق والمتماثل في الاسجاع الى التاكيد على قيم معنوية مثلت
بها له مراكز حيوية ارمصتها الحياة كحده الى اضافتها لمرثيه .

والموضح ان المثالين المتقدمين اللذين اشير اليهما من قبل النقاد من الاجادة
التكلف والانسائية مع طول القطعة الشعرية المقطعة صوتيا الى وحدات متوازنة ،
ت يد الاشارة لهم سباقه في هذا الضمار وجعلتهم ايضا من الفحول والمجيد ين
هم من هذا التنغيم الموسيقي .

وتجدد الاشارة الى ان هناك نماذج اخرى اخرزها الاستقراء ، كانت وحداتها
ة بتناسق متوازن مع تفعيلات البحر الشعري من ذلك قول ابي ذؤيب :

يسرّ المديق ويكفي الحدوّ * ومردى حروب ، رضيّ ، ندى (١)
امية بن ابي عائد :

ومرّ المنون ، بأمر يغـو * ان من رزءفس ، ومن نقص مال (٢)
جنوب في اخيها عمرو ذي الكلب :

وحيّ أبحت ، وحيّ صبّحت * غداة السهاج ، منايا عجالا (٣)

كان هذا التقطيع المفصلي للوحدات يتلبس في الخالب بتفعيلتين عروضيتين
لشاعر المهذلي اتخذ من التفعيلة الواحدة مفصلا دلاليا وصوتيا في بعض اشعاره .
لك قول بدر بن عامر :

غوريّه ، نجدية ، شريقيّه * غرييه ، مشابه ، ملعون (٤)
مفاعِلنْ ، مفاعِلنْ ، مفاعِلنْ * مفاعِلنْ ، مفاعِلنْ ، مفاعِلنْ

ديوان المهذليين : ٦٧/١ (٢) م٠ ن : ١٧٣/٢

م٠ ن : ١٤٣/٣

م٠ ن : ٦/٣ وقد دخل زحاف الاضمار في اربع تفعيلات منه ، وجاءت

والهرة صحيحة وواحدة قاصبتها علة القطع اذ كانت ضرب البيت .

فكل كلمة في هذا البيت قد وزعت على تفعيلات بحر الكامل •
ولربما لم يلتزم هذا التقطيع تفعيلات البيت كله ، إذ يقتصر على شطر منه كما في
قول مالك بن خالد الخناعي :

وَصَبَّاحٌ ، وَمَنَّا حٌ ، وَمُعَطِرٌ * إِذَا عَادَ الْمَسَارِحُ كَالسُّبَّاحِ (١)

فكل كلمة في صدر هذا البيت قد توزعت على تفعيلات بحر الوافر التي هي (مفاعلتن ،
مفاعلتن ، فعولن) •

وعلى العموم فلم يكن ميل المهذليين قويا لهذين النوعين من التقطيع ، ولعل
السبب عائد الى صعوبة تطويع الشاعر عاطفته ساعة الابداع الشعري وضغطها في قوالب
التفعيلات بشكل متوازن ومتساو مسجع ، فالتقطيع يغدو قيادا يتعاضد مع قيد القالب
الوزني ، ولا يستطيع ان يطوع انفعاله وعاطفته لهذين القيدين دون الاحساس بالعنت
ورشح الجبين من جراء ذلك ، وربما كَلَّفَ الشاعر على نفسه من تبذد ارتفاعه العاطفي
نحو الابداع الشعري اذا ما اجهد نفسه بهذا التقطيع • ولربما لم يجد الشاعر فيه
ما يصرف انفعاله العاطفي ، ورأى في غيره من الاساليب فرصة اكبر للابداع والتفنن القولي
فيعرف عنه الى غيره • ولهذا مال المهذلي الى التقطيع الجزئي لوحدات البيت الشعري
دون الالتزام بتوافق التقطيع مع التفعيلات العروضية للقالب الوزني • من ذلك قول ابي
ذؤيب :

مَا بَالَ عَيْنِي لَا تَجِيفُ دَمْعُهَا * كَثِيرٌ تَشْكِيهَا ، قَلِيلٌ هُجْوَعُهَا (٢)

وقال ابو خراش :

رَمَاحٌ مِنَ الْخَطِيِّ زُرُقٌ نِصَالُهَا * حِدَادٌ اَعَالِيهَا ، شِدَادٌ اَسَافِلِهَا (٣)

وقال عبد مناف بن ربح :

فَالطَّعْنَ شَفْشَفَةً ، وَالضَّرْبَ هَيْعَةً * ضَرْبَ الْمَعْوَلِ تَحْتَ الدَّيْمَةِ الْعَضْدَا (٤)

وربما وازن الشاعر في تقطيعه بين بداية صدر البيت مع بداية عجزه ، وبذلك يطيل من
الزمن المستغرق بين التقطيعين ويحدث ارتدادا صوتيا متناسقا ، من ذلك قول ابي كبير :

- (١) م٠ن : ٠٦ / ٣ وقد دخل زحاف العصب على المتفعلتين الاولييتين منه مع بقائه
الثالثة صحيحة • (٢) ديوان المهذليين : ٠٨٦ / ١ • (٣) م٠ن : ٠١٢٤ / ٢ •
(٤) م٠ن : ٤٠ / ٢ وتضاف النماذج : ج١ ، ص ٢٩ ب ٣ / ج١ ، ص ١٢٤ ب ٣ / ج١ ، ص ٤٣ ب ٢
ج١ ، ص ١٨٧ ب ١ / ج٢ ، ص ١٧ ب ٥ / ج٢ ، ص ٢٢ ب ٤ / ج٢ ، ص ٧٢ ب ٢ / ج٢ ،
ص ١٥١ ب ٤ / ج٢ ، ص ١٥٢ ب ١ / ج٢ ، ص ١٧٦ ب ٢ / ج٢ ، ص ١٩٠ ب ٣ / ج٢ ، ص ٢٠٩
ب ١ / ج٢ ، ص ٢٦٦ ب ٣ / ج٣ ، ص ٣ ب ٢ / ج٣ ، ص ٦ ب ١ / ج٣ ، ص ٨ ب ٤ / ج٣ ، ص ٢٤
ب ١ / ج٣ ، ص ٤٦ ب ١ / ج٣ ، ص ١٢٣ ب ٣ •

صَعْبُ الْكِرْبَةِ ، لَا يُرَامُ جَنَابُهُ * ماضٍ العزيمة ، كالحسام المقصل (١)
وقول أبي خراش :

كريمَ سَجِيَّاتِ الْأُمُورِ مَحَبَّبًا * كثيرَ فُضُولِ الْكُفِّ لَيْسَ بِنَدَى وَهُمْ (٢)

ولربما انضم التقطيع بزوال التسجيع وتباين اطوال الوحدات المقطعة مع تقاطعها عروضا ، ولكن الشاعر يستثمر ما لقواله الاداء من تماثل فيعزز به التوزيعات الايقاعية المتشكلة ضمن الوحدات المتكررة . من ذلك قول سلعة بن جوية :

كسلافة العنب العصير مزاجه * عود وكافور ومسك أصهـب (٣)

وقول صخر الفتي :

أبا المثلم أتي ذو مبادهة * ماضي على المهول ، مقدم الوغى بطل (٤)

وقال ابو العيال :

يمشي اذا يمشي ببطن جائع * صفر ، ووجه ساهم مدهون (٥)

لربما تعاضد النفي مع حروف العطف في زيادة التقطيعات الموزونة في البحر الشعري مع اختلاف تمدداتها المستخرقة في تراكييبها . من ذلك قول جنادة بن عامر :

لعمرك ، ما ونى ابن أبي أنيس * وما خام القتال وما أضعاء (٦)

وقول أبي ذؤيب :

كسيف المرادى لا نار كلاً * جباناً ، ولا جيداً رثاً قبيحاً (٧)

(١) م ن : ٠٩٤ / ٢

(٢) م ن : ٠١٥٢ / ٢ وتضف النماذج : ج ٢ ، ص ٢٣ (ب ٥ / ج ٣ ، ص ١١) (ب ٢ / ج ٢ ، ص ١) (ب ١)

(٣) م ن : ٠١٧٦ / ١ (٤) م ن : ٠٢٢٩ / ٢

(٥) ديوان الهذليين : ٠٢٦٧ / ٢ وتضف النماذج : ج ١ ، ص ٢ ، ب ٥ / ج ١ ، ص ٢٨ ب ٣ / ج ١ ،

ص ٣٩ ، ب ٢ / ج ١ ، ص ٦٧ ب ٤ / ج ١ ، ص ١٥٠ ، ب ٤ ، ٥ / ج ١ ، ص ٢٢٤ ب ٢٠ / ج ٢ ، ص ١٣

ب ٢ / ج ٢ ، ص ٣١ ، ب ٢ ، ٤ / ج ٢ ، ص ٣٧ ب ٣ ، ٤ / ج ٢ ، ص ٥٠ ب ٥ ، ٢ ، ٣ ، ٤ / ج ٢ ، ص ٥٥

ب ٢ / ج ٢ ، ص ٥٨ ب ٣ / ج ٢ ، ص ٥٩ ب ٣ / ج ٢ ، ص ٦٣ ب ٤ / ج ٢ ، ص ٦٧ ب ٢ ، ٣ ، ٤ / ج ٢ ،

ص ٩٤ ب ١ ، ٢ ، ٣ / ج ٢ ، ص ١٦٨ ب ٥ ، ٦ / ج ٢ ، ص ٢٠ ب ١ / ج ٢ ، ص ١ ب ٣ / ج ٣ ، ص ١

ب ٢ / ج ٢ ، ص ٣٥ ب ٢ ، ٣ ، ٤ / ج ٢ ، ص ٧٦ ب ٢

(٦) م ن : ٠٣٠ / ٣

(٧) م ن : ٠١٣٥ / ١

وقول المتخزل :

لَا يُسْلَمُونَ قَرِحاً كَانَ وَسْطَهُمْ * يَوْمَ اللَّقَاءِ ، وَلَا يَشُوُونَ مِنْ قَرَحُوا (١)

ولعل التمددات المستخرقة للتقطيعات ناسبت انفعالات الشاعر فضلا عن تردداتها المختلفة
الاطوال •

وربما يجيء الشاعر بتقطيعاته داخل البيت الواحد ثم يناسبها مع البيت الذي
بعده دون ان يتغير موضع التقطيع في كلا البيتين ويمكن ان نسميه تقطيعا عموديا ،
ولربما يشمل اكثر من بيتين • من ذلك قول ابي المثلم:

يا صخر ثم سعى اخوانهم بهم * سعيا نجيعاً فما طَلُّوا ولا خَمَلُوا
بِمَنْسَرٍ مَصْرِعٍ يَهْدِي أَوَائِلَهُ * حامي الحقيقة لا وان ، ولا وَكَل (٢)

وقال ساعدة بن جؤية :

لَمَّا رَأَى «عَمَقاً» وَرَجَّحَ عَرَضُهُ * رعداً كما حَدَرَ الْفَيْقُ الْمَصْعَبُ
لَمَّا رَأَى «نَعْمَانَ» حَلَّ بِكَرْفَسٍ * عَكَرَ كَمَا لَبَجَ النَّزُولُ الْأَرْكَبُ (٣)

وقول حذيفة بن انس :

نَشَأْنَا بِنِي حَرْبٍ تَرَبَّتْ صِغَارُنَا * إِذَا هِيَ تَمْرِي بِالسَّوَاعِدِ كَسَّرَتْ
وَحَمَلٌ فِي الْأَبْطَالِ بِيضاً صَوَارِمَا * إِذَا هِيَ صَابَتْ بِالطَّوَائِفِ تَسَّرَتْ (٤)

ولربما لم يأت هذا التقطيع عن طريق الادات التركيبية ، كالذي نجده في قول ابي
ذؤيب :

(١) م٠ن : ٣٢ / ٢ • وتضاف النماذج : ج١ ص ٩٣ ب ٢ / ج١ ص ٩٦ ب ٣ / ج١ ص ١٢٧

ب ٣ / ج١ ص ١٤٩ ب ٣ / ج١ ص ١٦٨ ب ٢ / ج١ ص ٢٠٠ ب ٣ / ج١ ص ٢١٤ ب ١ /

ج٢ ص ٢٩ ب ٢ / ج٢ ص ٣٦ ب ٢ / ج٢ ص ٣٨ ب ١ / ج٢ ص ٦٣ ب ١ / ج٢ ص

٢٤ ب ١ / ج٣ ص ١٠ ب ٣ / ج٣ ص ١٢٦ ب ٤ ، ٥ •

(٢) م٠ن : ٢٣١ / ٢ ، ٢٣٢ •

(٣) م٠ن : ١٧٣ / ١ •

(٤) ديوان الهذليين : ٢٩ / ٣ • وتضاف للنماذج :

ج١ ص ٢٤ ب ١ / ج١ ص ٣٢ ب ٣ / ج١ ص ١٨٦ ب ١ / ج١ ص ٢٣٠ ب ٢ / ج١ ص ٢٣٠ ب ٢ / ج١ ص ٢٤٢ ب ١ /

ج٢ ص ٢٤٢ ب ٢ ، ٤ •

فذاك تِلَادُهُ وَمَسْلَجَمَاتُ * نِظَائِرُ كُلِّ حِوَارٍ بِرُوقِ
لهُ من كَسْبِهِنَّ مُعْذَلَجَاتُ * قَعَائِدُ قَدْ مُلِئْنَ مِنَ الوَشِيقِ (١)

فقد وازن بين (مسلجمات ونظائر) في البيت الاول مع (معذلجات وقعايد) في البيت الذي يليه وجانس بينهما زيادة على ذلك .

على ان هذا اللون من التقطيع مايفتا ان يتلاش مع التنوع العاطفي للشاعر الذي يسحبه الى تنوعات اخرى اكثر ملامحة لصياغته باللغة .

ومما سبق تتجلى قيمة التقطيع الصوتي ، وتقاربه مع التكرار بما يحمل من وحدات متوازنة على المستوى الدلالي والصوتي ، كما عبرت الوحدات المقطعة عن قيم معلومة كانت اثيرة لدى الشاعر فثبتها ودعا لها ، وحفلت ايضا بانفعالات متنوعة كثفها الشاعر وطوعها لتناسب التفعيلات العروضية بما يخلق تنوعا موسيقيا متصاعدا للنبوة . وفي كل هذا ابداع الهذلي وتفنن في استثمار ما لهذا الاسلوب من جمال موسيقي يطرب له المثلقي ويتفاعل معه .

— ١١ —

للقافية اهمية كبيرة في اتساق الشعر دلاليا وصوتيا ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الاذان في فترات زمنية ^{منتظمة} وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن " (٢) .

والقافية — بعد ذلك — غير منفصلة عن التراكيب كما انها تدخل ضمن مساحة التفعيلات المستخرقة للوزن الشعري ، لذلك " لا يجوز فصل ايقاعات القافية عن الوحدة النخمية والموضوعية للقصيدة " (٣) . ان توتر القافية في تشكيل الصورة الشعرية في اتساق البيت سلبا او ايجابا اعتمادا على مهارة الشاعر في تنزيل القافية مواضعها

(١) م٠ ن : ١ / ٨٩ . مسلجمات : سهام طوال ، نظائر يشبه بعضها بعضها ، حوار : في صوته ، يقول : اذا نقرته على ظفرك سمعت له صوتا . يروق : في صفائه ولونه . معذلجات : مملوءات وشيق وهو ما جف من اللحم . يريد : انه كثير المصيد بتلك السهام التي ذكرها في البيت السابق . وتضاف النماذج : ج١ ، ص ٢٨ ، ب ٢٤٢ / ج١ ، ص ١١٣ ب ٣٤٢ / ج١ ، ص ١١٩ ب ٢٤١ .

(٢) موسيقى الشعر : ٢٧٣ .

(٣) مقالات في الشعر الجاهلي : ٢٧٠ .

المناسبة لتكون " كالموعود المنتظر يتشوقها المعنى بحقه ، واللفظ بقسطه ،
والا كانت قلقه في مقرها ، مجتلبة لمستغن عنها " (١) . وهي لذلك " مركز ثقل مهم في
البيت ، ، ان صحّت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته " (٢) .

ولما نزلت القافية منزلة الدعامة التي يقوم عليها الوزن (٣) فان الشاعر يهتم باختيارها
كما يهتم باختيار الوزن ليتناسب الاثنان في اداء التجربة الشعرية ، لذلك جاز لنا ان
نربط بين اختيار الشاعر لطبيعة روى القافية الذي " لا يكون الشعر مقفى الابه " (٤)
وطبيعة تجربته الشعرية المتجلية بوساطة الاداء ، كما نوهنا سابقا - بعلاقة اختيار
الشاعر للبحر الشعري وطبيعة تجربته الشعرية ، على ان الامر في كليهما لا يشكل
قاعدة " يمكن الاطمئنان الى نتائجها المستخلصة (٥) .

وعند التعرض للقافية في ديوان المهذليين نجد الشاعر قد اهتم في اشكال
قوافيه وجرى على ما هو شائع منها ، كما مال بسبب طبيعته البدوية الى استعمال
بعض القوافي الخشنة التي - ربما - ارتبطت بطبيعة تجربته الشعرية .

وعند احصاء حرف الروي في ديوانهم تبين للباحث اختلاف نسبة بيت الشدة والرخاوة
والجهر والمهمس . كما سيتضح من خلال الجدول المرفق في نهاية هذه الفقرة . ويلاحظ
ان المهذلي قد اكثر من الحروف (ل ، ب ، م ، ر ، د ، ن) رويًا لقوافيه ، وهذه الحروف
شكلت النسبة العظمى في استعمالها رويًا عند عامة الشعراء ، ولا يرجع ذلك الى ثقل في
الاصوات او خفة بقدر ما يعزى الى نزاع ورودها في اواخر الكلام . كأن اكثر من
الحروف الباقية (٦) . ولعل هذا السبب جعلنا في هذر شديد فيما ذهبنا اليه من امر
ارتباط حرف الروي بتجربة الشاعر .

(١) شرح ديوان الحماسة (المرزوقي) : ١/٦١ .

(٢) مفهوم الشعر: ٤٠٧ .

(٣) موسيقى الشعر العربي: ١٠٣ .

(٤) موسيقى الشعر: ٢٧٥ .

(٥) ينظر: الشعر العربي منهج في دراسته وتقويمه : ١/٦٣ ، ولانابغة الذبياني

(دراسة في اسلوبه الشعري: ١٧ .

(٦) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٧٥ .

اما بقية حروف الروي فقد جاءت على التسلسل التالي (ح ، ع ، ف ، ي ، ج ، ق ،
 من ، ز ، ض) ونلاحظ غياب الحروف (خ ، ذ ، ش ، غ ، و) من قوافي اشعار الهذليين
 بل غيابها من معظم اشعار العرب القدامى للسبب نفسه * على ان الهذلي قد استعمل
 حرف الزاي رويًا لقصيدة واحدة بالرغم من انه من الحروف النادرة، وندرته في احتياجه
 الى جهد عضلي (١) ليس من السهل على الشاعر الاتيان به ، ولكن الهذلي وهو المتخيل
 قد جاء به رويًا لقصيدته التي مطلعها :

لَا دَرَّ دَرِّيَ إِنْ أَطَعَمْتُ نَا زَكَ م * قِرْفَ الْحَتَّى وَعِنْدِي الْبُرِّ مَكْسُورُ (٢)

وقد علق الاصمعي عليها قائلاً: " ما قيلت على الزاي قصيدة اجود من قصيدة الشماخ
 في صفة القوم ، ولوطالت قصيدة المتخيل كانت اجود . . " (٣) .

وقد تذبذبت قافية هذه القصيدة المتكون من احد عشر بيتا بين الغرابة والوضوح
 ولوانها كانت اقرب الى الغرابة منها للوضوح فنجد (محجوز ، محفوز ، مركزوز ، تهزير ، اريزير ،
 تهزير ، الجيز ، تحزير ، تحزير ، جلوز) قد تضافرت في صنع خواتيم الابيات ، ويلاحظ
 ان الشاعر قد كور في ثلاث منها الزاي (تهزير ، اريزير ، تمزير) كما صاعد نبذة الخطاب
 للغائب المثني مع مضاعفة حرف الزاي وتناسبها مع سياق البيت :

هَلْ أَجَزَ يَكْمَا يَوْمَا بَقَرَضِكَمَا * وَالْقَرَضُ بِالْقَرَضِ مَجْزِيٌّ وَمَجْلُوزُ (٤)

ولعل في سبق حروف (الواو او اليا) قبل الروي ساعد على تضخيم غضب الشاعر
 وازدياد حدته مع التخويف والوعيد للمخاطب المثني الغائب مع ما يرافق ذلك من
 شدة تصويت الشاعر بهذا الحرف (الزاي) مع حركه آخره المجانسة لصوت المد قبله *
 اما حروف الروي القليلة الشيع في قوافي الشعر (٥) ، فقد طرقتها الهذلي ايضا *
 فقد جاءت التاء رويًا في خمس قصائد او مقطوعات ، والتاء في اثنين ، والطاء في اثنين ،
 والصاد في موضع ، والضاد في موضع ايضا *

(١) م٠ن : ٢٧٦ .

(٢) ديوان الهذليين : ١٥ / ٢ .

(٣) الشعر والشعراء : ٦٥٩ / ٢ .

(٤) ديوان الهذليين : ١٥ / ٢ .

(٥) ينظر : تقسيم القوافي حسب القلة والشيع في موسيقى الشعر : ٢٧٥ .

اما المضاد فقد جاء بها ابو خراش في احدى مقطوعاته ، وقد ابدع في انزالها مواضعها المناسبة في سياق الابيات بحيث لم يصعب ان ياتي بها المتلقي القليل الثقافة او يحسن بها قبل ان ينشدّها الشاعر ، وهذا دليل على تمكن الشاعر من احكام قوافيه بما يتناسب وغرضه في الاداء . قال ابو خراش :

حمدتُ الهِي بعدَ عروّةٍ اذْ نَجَا * خراشٌ ، وبعضُ الشُّرَّاهونَ من بعضِ
فواللهِ لا أنسى قتيلاً رزئتُه * بجانبِ قوسِي ، ما مشيتُ على الارضِ
بلى إنَّها تعفو الكلامَ وإنَّما * نوكلُ بالأدنى وإنَّ جَلَّ ما يمضي
ولم أدر من ألقى عليه رداه * ولكنه قد سُلَّ من ماجدٍ محضِ
ولم يكُ مثلجَ الفؤادِ مهججاً * أضاع الشابُ في الريلةِ والخفصِ
ولكنّه قد نازعتُه مخامصٌ * على أنه ذو مرةٍ صادقُ النهضِ
كأنَّهم يشبثونَ بطائسِر * خفيفِ المشاشِ عضمه غير ذِي نضضِ
يبادرُ قربَ الليلِ فهو مهابرٌ * يحثُّ الجناحَ بالتبسطِ والقَبضِ (١)

ولعل قلة الكلمات المنتهية بالمضاد وما قبلها ساكن جعلت ابا خراش يعزف عن تصيير مقطوعته قصيرة واكتفى بالقدر الذي سمح له ان يصير معانيه وفقاً لقايفته القليلة الشيع دون ان يشعر بتكافؤها .

اما الصاد في مقطوعة امية بن ابي عائذ والتي سبقها الفالمد فقد جاءت بخرابة موججة وطنخ عليها الفتور ، فتجد كلمات (الابواص ، الدلاص ، القرمان ، عقاص ، الفواص ، مخماص ، حاص) قد ختمت نهايات الابيات ، ولعل البيت الاخير من المقطوعة جاء منفرداً لها تكدرت فيه المصادات وخاصة في شطره الثاني :

قد كنتُ خراً جاً ولوجاً صيرفاً * لم تلتحصني حيصَ بيصَ لحاص (٢)

ولربما اراد من هذا التكرير المتتالي لحرف الصاد ان يعبر عن حيصته الكبيرة فيها يجده في حبه .

ونجد الخرابة ايضاً في طائفة اسامة بن الحارث التي مطلعها :

(١) ديوان الهذليين : ١٥٧/٢ - ١٥٩ .

(٢) م٠ ن : ١٩٢/٢ .

مَأْنَا وَالسَّيْرِ فِي مَتَّافٍ * يعبر بالذَّكَر الضَّابِطِ (١)

فوجد كلمات (العاطف ، غافط ، الهابط ، الواسط ، الحائط ، الناشط ، الذاعط ،
الناحط ، خالط ، لاقط) في خواتم الابيات ، ولا ينكر ما لطبع القصيدة من غرابة واضحة
تناسبت معها القافية في تثبيت هذا المعنى ونقله للمتلقي .

اما طائفة المتنخل (٢) التي قيل عنها : " ولم تقل كلمة على الطاء اجود من
قصيدته " (٣) والتي اختارها ابو زير القرشي في جمهرته (٤) ، فانها لم تقل
غرابة عن طائفة اسامة بن الحارث وفيها حاول الشاعر أن يطنن طنين
طائمه في اذان مستمعيه بما ياتي من كلمات حوت على طائمين فصل بينهما
الف المد فتجد (اشمطاط ، الشطاط ، القطاط ، لطاق ، حطاط ، اعطاط ، لفظاط)
قد سكنت نهايات الابيات ، وحاول استثمار ما لحروف المد من تشكيل صوتي ايضا ، فجاء
بالياء قبل الف المد (الف التاسيس) في الكلمات ، (الرياط ، هياط ، هياط ، السياط ، اللياط ،
كالخياط ، نياط ، الخياط) ولعل ذلك متأث من استحباب العربي الحروف ذات الطنين
والرنين في الاذان بما يحدث جلبة مستحبة لدى المستمع القديم .

اما حرف التاء فجاء في مقطوعتين كانا نقيضتين بين شاعرين ابتدأها صخر الفسي
وناقضه بها ابو المثلث ، وغلبت القوافي الغربية عليهما فتجد (يريث ، اثيث ، وعوث ،
مكيث ، التلوث ، تستبيث) قد ختمت او اخرجت الابيات (٥) .

اما حرف التاء فقد جاء في اربعة مواضع (٦) وقد سبقه الف المد ولحقته الهاء مع
الف مد (الف الاطلاق) وفي واحد منها جاءت تاء التانيث قافية له ، ولما كانت رويلا
ضعيفا بنفسه ولا بد من تقويته باشارك حرف اخر معها ، حتى لا يكون ما يتكرر في اواخر
الابيات مقصورا عليها (٧) . فقد جئنا بحرف الراء قبلها ، وذلك في قصيدة
حذيفة بن اس التي مطلعها :

(١) م ن : ١٩٥ / ٢ .

(٢) ينظر : م ن : ١٨ / ٢ . وما بعدها .

(٣) الشعر والشعراء : ٦٥٩ / ٢ .

(٤) جمهرة اشعار العرب : ٥٩٤ / ١ .

(٥) ديوان الهذليين : ٢٢٣ / ٢ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

(٦) م ن : ١٦١ / ١ ، ١٦٢ ، ٤٩ / ٣ .

(٧) ينظر : موسيقى الشعر : ٢٧٧ .

غَلَّتْ حَرْبٌ بِكَرٍ وَاسْتَطَارَ أَدِيمُهَا * وَلَوْ أَنَّهَا إِذَا شُبَّتِ الْحَرْبُ بَرَّتِ (١)

ونلاحظ تكرار الشاعر للفظة (الحرب) في صدر البيت وعجزه بما يعطي موسيقية متناسبة توزعت على الشطرين وقد هيأ بذلك لنزول قافيته مواضعها المناسبة دون أن تصدم السامع بخروجها عما سبقها من تمهيد صوتي وآخر دلالي •

وعلى العموم فقد ابتعدت سمة الخرابة عن هذا الحرف فيما جاء عليه من قوافٍ واقترب من الموضح ، ولربما بسبب قصر القصيدة التي ختمت بها ، كما حفلت قوافيه على موسيقية مرتلة تأتت له من احاطته بحروف المد قبله وبعده اذ ان اشتمال القافية على حرف مد او اكثر يشكل قيمة موسيقية خاصة (٢) •

اما حرف الكاف فلم يرد في ديوان المهذليين الا في مقطوعة مكونة من ثلاثة ابيات لابي خراش (٣) ، بالرغم من ان هذا الروي متوسط الشيع في الشعر (٤) • ولربما لم يجد المهذلي فيه من قوة التعبير بما يلائم موضوعه الشعري فعرف عنه •

اما بقية حروف الروي الواردة ، فقد تمددت بين كثرة الشيع ومتوسطة الشيع ، وتراوحت بين الخرابة والموضح في ختام الكلمات التي جاء بها الشاعر ففي نهاية ابياته • كالذي تمثله جيمية عمرو بن الداخل (٥) (هدج ، شيج ، الشجيج ، نسيج ، زلوج ، الشروج ، ٠٠) وجيمية ابي ذؤيب (٦) التي قال عنها الاصمعي : " ليس في الدنيا احد يقوم للشماخ في الزائنة والجيمية ، الا ان ابا ذؤيب اجاد في جيميته حدا لا يقوم له احد " (٧) • وفائية ساعدة بن جوئية (٨) ، وغيرها مبثوث في معظم ديوان المهذليين ، ولعل هذه الخرابة متأتية من طبيعة الموضوع الشعري ، ومحاولة الشاعر الامام به ليتناسب واداءه . لصورته التي يريد ها ، وتاتي ايضا من قلعة شيع بعض الكلمات المنتهية بحرف الروي مع اطالة الشاعر لقصيدته ، الامر الذي يستدعي جلب واستحضار الكلمات الشاردة او الفادرة وتوظيفها كقوافٍ في القصيدة • فانت ترى في مطلع قصيدة امية بن ابي عائد (٩) ومقدمته في وصف طيف

(١) ديوان المهذليين : ٢٦/٣ • (٢) ينظر: موسيقى الشعر: ٩١ •

(٣) ينظر: ديوان المهذليين : ١٦٩/٢ • (٤) م٠ن : ٢٧٥ •

(٥) ديوان المهذليين : ٩٨/٣ • (٦) م٠ن : ٥٠/١ وما بعدها •

(٧) فحولة الشعراء : ٣٩ •

(٨) ديوان المهذليين : ٢٢٢/١ وما بعدها •

(٩) م٠ن : ١٧٢/٢ وما بعدها •

الحيية وما يصيبه من لاج شوقه نحوها ، من سلاسة ورقة وعذوبة فسي
الالفاظ عموما واللقافية احداها ، مع سهولة الماخذ وكثرة الماء والرويق - كما يعبر
عنه المقدام - فنجد القوافي (دلال ، مهال ، الجبال ، اندمال ، خال ، مطال ،
مال ، عال ، حال ، الليالي ، اكتهالي) ، ولكن ما ان يخادر موضوعه هذا الى وصف
الفاقة حتى يتعكر الماء ويذهب الرويق وتستحيل معه القصيدة الى طلسم لفظي شائك
ليناسب به موضوعه الذي بدأه ، وان حافظ على سلامة قوافيها في بعضها ، ولكن
هذه السلاسة قد ذهب رونقها مع ما داخل تركيبها من الالفاظ الغريبة كما في البيت :

وان غنَّ من غربها رَفَدَتْ * وسيجاً وألوتٌ بجلسٍ طوالٍ (١)

فـ"طوال" كلمة موحية اذا احسن توظيفها في سياقها ، ولكن في هذا البيت ضاع
ايحائها لما رافقها من كلمات غريبة ، وبالرغم من ذلك فانه لا ينكر مال هذه القصيدة
بالذات من عناية واضحة بالموسيقى الداخلية للكلمات وتوزيعها صوتيا .

وقد احسن ابو ذؤيب اختياره لحرف العين رويًا لقصيدته في رثاء ابنائه ،
لما في جرس هذا الحرف من " مرارة وتعبير عن الوجع والجزع ، والفزع والمهلع ، وهذه
كلها تنتهي بالعين " (٢) .

وكذلك احسن مالك بن خالد الخناعي اختياره لحرف السين المضموم والمسبوق
بالف مد . ان ناسب التعبير عن افكاره وانفعالاته الحزينة التي بثها في قصيدته
التي مطلعها :

يامسَى إِنَّ تَفْقَدِي قَوْمًا وَلَدْتَهُمْ * اوتخلسيهم فإنَّ الدَّهْرَ خَلَا مِ (٣)

وتجدد الاشارة الى انه لم تات حركة الروي في ديوان المهذليين ساكنة الا في قصيدتين
كانا من نصيب ابني ذؤيب (٤) والاعلم المهذلي (٥) ، وكذلك جاءت ساكنة في معظم
ارجازهم ، ان " اسهمت في خلع قيمة مستقلة على الصوتية الحسية ، وقد ربطت بين
الصوت والشعور النفسي للشاعر " (٦) .

(١) م٠ن : ١٧٥ / ٢

(٢) الشعر الجاهلي منهج في قراءته وتقويمه : ٦٣ / ١

(٣) ديوان المهذليين : ١ / ٣

(٤) ينظر : م٠ن : ١٤٦ / ١

(٥) ينظر : م٠ن : ٧٧ / ٢

(٦) البناء الفني في شعر المهذليين : ٣٨٠

اما على صعيد اخفقاتهم في القافية، فلم تشكل ظاهرة بارزة الحضور في شعرهم، ولكن أثرنا تسليط الضوء عليها لاستكمال الحديث عن القافية عند هم وتعليق ما يمكن تعليله لتلك الاخفقات بما يزيدنا د راية وصيرة بموسيقى القافية • واول هذه الاخفقات:

(١) الاقواء: وهو اختلاف اعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلا، واخرى مخفوضة او منصوبة " وقد جاء في شعر ساعدة بن جويه في قوله:

مَوَكَّلٌ بِشَدُوفِ الصَّوْمِ يَنْظُرُهَا * من المغارب مخطوف الحشا زرم
حتى أتيج له رام بمجد لة * جش، وييني نواحيهن كالسجم (٢)
فقد غير حركة روية من الخفض الى الرفع •
وايضا جاء في شعر البريق:

بشهباء تغلب من زادها * لدى متن وازعها الأورم
ونائحة صوتها رائح * بعثت اذا طلع الميزم (٣)

فغير حركة الروي من الرفع الى الخفض • ولكن البريق لم يكف بهذا الاقواء فبعد ان عاود ترسله في القصيدة نفسها اقوى ايضا في البيتين الاخيرين منها مع العلم ان القصيدة تبلغ احد عشر بيتا فقط، ولعل سبب ذلك يرجع الى عدم استقرار الشاعر في اختيار حركة روية فتارجح بين الكسر والضم " وربما يكون تنوعا مقصودا من قبل الشاعر ليقاعه ونغمه لا مجرد عجز عن الاتيان بقافية سليمة العيوب" (٤) • وهناك من يرى " احتمال خطأ الشاعر القديم في قواعد النحو اقرب الى العقل من احتمال خطئه في ابسط قواعد الموسيقى الشعرية" (٥) • فانشاده لقافيته سليم من الناحية الموسيقية مقوى من ناحية الاعراب • فهو لا يتارجح امام مستمعيه بين الكسرة والضممة والكسرة وانما ينشدها سليمة الموسيقى (مضمومة او مكسورة) معابة الاعراب، والاعراب مسألة ثانية تختلف عن موسيقى الشعر •

(١) نقد الشعر: ١٨٥ •

(٢) ديوان المهذليين: ١/١٩٤، ١٩٥ •

(٣) ديوان المهذليين: ٣/٥٥ •

(٤) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ١/٦٣ •

(٥) د • ابراهيم انيس، موسيقى الشعر: ٢٩١ •

وسواء كان هذا ام ذاك فالاقواء يظل عينا يشين القافية وموسيقاها ويؤثر على بناء القصيدة الموسيقي ، ويرهل انتباه المستمعين للشاعر عند انشاده قافية مقواة • كما ان لاقواء على قول قدامة بن جعفر " في شعرا الاعراب كثير جدا ، وفي من دون الفحول من الشعراء اكثر " (١) لذلك لم يكن الهذلي بدعا من بقية الشعراء في اخفاقه هذا •

ومن العيوب ايضا الايطاء : وهو ان يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد في القصيدة (٢) • ونجد ذلك عند ابي كبير في قوله (كالبراء الاعفر) ثم عاد بعد بيتين ليقول (للتراب الاعفر) والاعفر: الابيض الذي تعلقوه حمرة (٣) •

وعاب ابن رشيق ايطاء ابي ذؤيب في قصيدته العينية وجعله شديد القبح وذلك في قوله :

سبقوا هوىً وأعتقوا لهواهم * فتخرموا ، ولكلّ جنبٍ مصرعٍ (٤)

ثم قال (بعد اربع واربعين بيتا) في صفة الثور والكلاب :-

فصرعه تحت العُبارِ وجنّبهُ * مَتَتَرَبِّ ، ولكلّ جنبٍ مصرعٍ (٥)

فكر ثلث البيت (٦) • على ان هذا التكرار ليس سلبا في اداء القصيدة بل العكس ، فقد ساعد تكرار هذه العبارة على ترسيخ فكرة القضاء الذي لا يد لكلامي منه ، وان لاشي يبق خالدا ابدا ، ولا بد من ان يصرع يوما مهما اطل الله في عمره ، كما ان تكرار ابي ذؤيب قد جاء متباعدا جدا وان سياق مجيئه قد تغير . كما صرح ابن رشيق نفسه بهذا ، وبذلك فان ابن رشيق ناقض نفسه حين قال : " وكلما تباعد الايطاء كان اخف ، وكذلك ان خرج الشاعر من مدح الى ذم ، او من نسيب الى احدهما " (٧) وهذه اشارة للسياق

(١) نقد الشعر: ١٨٥ •

(٢) الحمدة: ١٦٩/١ ، وينظر: نقد الشعر: ١٨٧ •

(٣) ديوان الهذليين: ١٠١/٢ •

(٤) م: ٢/١ •

(٥) ديوان الهذليين: ١٤/١ • ومن الضرورة الاشارة الى ان ابا ذؤيب قد جاء بكلمة (مصرع) معرفة ب (ال) في احدى قوافي القصيدة العينية (ج١ ، ص ٣ ، ب ٤) •

(٦) الحمدة: ١٧٠/١ •

(٧) م: ١٦٩/١ • وناقض نفسه ايضا حين قال : " الايطاء بعد سبعة غير معينيه " • م: ١٨٨/١ •

المتكررة فيه القافية • ولعل ابن رشيق هاله ان يكرر ابو ذؤيب ثلث البيت فسي قصيدة واحدة دون ان يجد لذلك مسوغا للشاعر في هذا التكرار بالرغم من تباعده الكبير (١).

وعلى العموم فالإيطاء يبنون عن نقص في امكانية الشاعر اللغوية ، فضلا عن ارباك المتلقي ونفوره منه ، اذ ان الشاعر لم يستطع ان يستثير اذنه ويطريه بتنوع الكلمات دلاليا وموسيقيا فالقافية المكان الذي تصب فيه محتويات البيت الدلالية والموسيقية ومن الضرورة ان تتجدد لان تتكرر ليتواصل المتلقي مع الشاعر ولا يتقاطع معه • ومن العيب ايضا السناد ، وهو اختلاف تصريف القافية (٢) • كقوافي ابي ذؤيب "عَشْرَ، الفَهْرَ، الحَضْرَ، الخَبْرَ، السَّرَّ، بَيْرَ، الشَّعْرَ، مَمْرَ" • (٣) اوقوافي ابي خراش (مصمّم، مخزّم، أسهم، خلجم) • (٤) وغيرها كثير في اشعارهم (٥).

والمواضح ان الشعراء عامة لم يعنوا بالتزام الحركة القصيرة قبل الروي ، وقد اختلف علماء اللغة القدامى في ذلك وكان لهم ثلاثة اراء هي " انه ليس بعيب ، والثاني جواز الضمة مع الكسرة ، وامتناع الفتحة مع احد هما ، والثالث هو ان الجمع بين الضمة والفتحة جائز ، ولا تأتي الكسرة مع احد هما • على ان الراي الثاني ، وهو للخليل بن احمد الفراهيدي كان اقرب الى النظريات الصوتية الحديثة ، ذلك لما بين الضمة والكسرة من وجوه شبه فكلهما صوت ضيق (٦) • ولعل الشاعر القديم لم يجد من الغضاضة الكبيرة ان يخالف حركة ما قبل رويه ، خاصة وان القيود الكثيرة تثقل على كامله في قول الشعر وتجعله عسيرا •

- (١) لقد افرز الاستقراء عن اربعة نماذج اخرى فيها ايطاء لم اذ ونها في المتن • الا وليس لابي ذؤيب في (ج١، ص ٣٥ ب١) (احد قبلي) ثم عاد وكررها بعد ستة عشر بيتا ليقول (يلج به قبلي) وهذا ايطاء خفيف كما عبر عنه ابن رشيق اما الثاني لابي ذؤيب ايضا في (ج١، ص ١٥٦ ب٤، ٥) واستحدثته لوروده في شرح اشعار الهذليين: ١/١ مفصولا بينهما بابيات عدة • اما الثالث فالمتنخل في (ج٢ ص ٢٨ ب١، ٤) واما الرابع فلحذيفة بن اسف في (ج٣، ص ٢٨ ب١، ص ٩ ب١) واستبعدتهما لعدم وضوح الدلالة وتثقل بكها •
- (٢) نقد الشعر: ١٨٧ • (٣) ديوان الهذليين: ١/٤٦ (وما بعدها) •
- (٤) م٠ن: ١٤٤/٢ وما بعدها •
- (٥) ينظر: م٠ن: ٢١١/٢، ١٤١/١، ٢٤١/٢، ٩٤/٣، ٣٢/٣، ٢٣/٣، ١٠٤/٢ •
- (٦) ينظر موسيقى الشعر: ٢٩٧ •

الحمد لله

الخاتمة

ومن خلال دراسة لغة شعر ديوان الهذليين بفصول ثلاثة تبين ما يلي :-

— لا نفتح البيئة وبساطة العيش فيها اثره في العكاس سمة الوضوح في النسيج اللغوي وقد تمثلت هذه السمة بافعال الرؤية والحس ، واسماء الامكنة والاعلام وداثلها والضمائر . الخ ، وجاءت هذه نتيجة لتعامل الشاعر مع الاشياء تعامل واقعي ، فلم يعط لخياله — في الغالب — امكانية التحرر من رقة الواقع المشدود اليه .
— ومثلما كانت سمة الوضوح من نتاج البيئة كانت الغرابة من نتاجها ، فما ان يتعرض الشاعر لوصف حيوانها او جبالها . الخ حتى تغرب لفاظه لتحاكيها صورة وصوتها .
على ان غرابة الهذلي لم تكن من القبح الشنيع حتى تشوه جمال اشعاره ، بل العكس فقد كانت اصدق تمثيلا وتعبيرا عما يريد الشاعر ، لذا نعتة الجاحظ وغيره بحسن الصرف دلالة على عدم التكلف والطبيعية في تناول ، كما كانت غرابتهم سببا في جعل هذيل من القبائل المصدرة قائمة الفصاحة وحسن البيان بالعربي .

— كان احساس الهذلي بالموت حادا وعنيفا ، مما ادى الى انتشار الفاظ الموت ومرادفاته من اشعاره ولعل الحروب والغزوات التي الفتها هذيل كانت وراء احساسه هذا ، وقد ساعد ذلك على تلوين النسيج اللغوي بالوان ايحائية اخرجته من اعتيادته فسي التشكل .

— ولما اشتهر الهذلي بسرعة العدو وكذلك بمهارة الرمي ، فقد كانت الفاظ العدو والسلاح منتشرة في شعره بشكل واضح ، كما كانت معقد موازناته التشبيهية ، كما اتخذ بعضها سبيل القصة الشعرية .

— ولا ننتشر النحل في بيئة الهذليين الجبلية اثره في اشتهارهم — وخاصة ابي ذؤيب وساعدة بن جؤي — بوصف النحل واشتياار العسل ، فكثرت الفاظ النحل وعمله وحركاته ، وكذلك الفاظ الامكنة التي سكنها او التي يرتادها ، وقد ادى هذا الى كثرة الخريب في ذلك الوصف الذي اتخذ سبيل القصة ، اذ قارن الهذلي بين طيب العسل المخلوط بالخمرة او بالماء والذي عانى مشتاره ما عانى حتى استطاع الحصول عليه ، وبين طيب فم الحبيبة اذا ماجن الليل وخف نباح الكلاب فيه ويفضل الثاني على الاول اي طيب فم الحبيبة على ذلك العسل المخلوط .

— ومثلما هيات البيئة الجبلية مكانا لعيش النحل ، هيات للهذليين — والصعب اليك منهم خاصة — امكانية الاختباء من الاعداء او رصد تحركاتهم او نصب الكمائن المباغتة لهم ، كما استعملها الصيادون لتحسين الفرص للانقضاض على صيدهم الآمن في المرتفعات الجبلية ، فجاء في شعرهم ذكر المراقبة ووصفها ومن كانوا يراقبون فيها اذ عمدوا الرقابة دليل الفروسية والذكاء والفتنة •

— وعلى صعيد الصياغة نلاحظ استخدام المهذلي لاسلوب الشرط بكثرة واضحة في التعبير عن تجاربه الشعرية ، وكان اثره في اغناء الصورة الفنية عنده بالوان متميزة عكست مهارته في الاداء وبراغته في السيطرة والتحكم بهذا الاسلوب •

— كما كان اسلوب النبي احد الاساليب البارزة في شعرهم ، وقد تخلل سمات واصفا ايجابيه " واخرى سلبية حسب طبيعة المخاطب وموقف الشاعر منه فتبوعت يد الاشارة بالفعل الحسن او السيء كما استخدم المهذلي النبي ب (ما) وخبرها المقترن بالباء الزائدة اسلوبا قصصيا في معالجته بعض تجاربه الشعرية خاصة في فرض الغزل ، فكانت قصة ام الولد والنحل ومشاره والخمرة وحاملها ، واستخدمها في المديح والثناء بقصة الاسد وشبليه ، وفي الافتخار الذاتي بالسرعة عند الصعاليك نجد قصة النعامة واللقوة • وساعد هذا الاسلوب على شد المتلقي وادخاله ساحة التوقع والمفاجاة ، كما دل على مهارة المهذلي في مسك ادواته اللغوية في التعبير عن تجاربه الشعرية •

— وكان الاستفهام والنداء والتوكيد اساليب بارزة في شعر الهذليين عبرت عن مقطقات الشاعر الفكرية في الاشخاص والاشياء ، وما انطوت عليه نفسه من شعور حاول التعبير عنه بهذه الاساليب •

— واستعمل المهذلي اسلوب الحطف في ادائه الشعري ، اذ كان عونا على بنائه القصصي خاصة في ربط لحمه الابيات وتضمين بعضها في بعض الامر الذي انعكس على وحدة الموضوع او القصيدة دون وحدوية البيت الشعري بشكل مستقل عما قبله وعما بعده • وقد عكس ذلك مهارة المهذلي في استثمار هذا المفصل الادائي ، ونم عن وعيه بترابط اجزاء القصيد ، وعمق ثقافته اللغوية •

— وظل التشبيه واساليب التلوين الآخر (الاستعارة ، الكناية ، الامثال) تستجلب اهتمام الشاعر فيحمد الى اظهار ما يريد من مقاصد وتقريبها للمتلقى ، وكان حظ التشبيه اكهر من بقية الاساليب لسهولة تركيبه الذي ناسب بساطة فكر الشاعر وحياته الخالية من

التعقيدات الحضارية * وعمد الباحث الى الاحاطة بمرتكزات التشبيه ومحاوره التي دارت عليها مقارناته بين الاشياء ، او بينه وبين الاشياء ، فنجد محورا الضوء والسرعة وغيرها من المحاور التي استخرجها الباحث واولاها عنايته ، كما احاط بمرتكزات الاستعارة والكناية التي استدعت وجودها التلويحي في شعره .

— ولم تكن مهارة الهذلي مقتضرة على مسك ادواته اللغوية والفنية في شعره وانما استثمر هذا وذلك من الاساليب ليد لنا على براعة ومهارة اكبر وهي فنه القصصي الذي برز في شعره وطرزه بمسحة خاصة اختلفت عن قبله من الشعراء في نهجهم القصصي وقد تعددت موضوعاته القصصية ، وان كان الاغلب فيها قصة الحيوان التقليدي الذي يجابه الموت على يد الصياد ليهيمن من خلال ذلك على شراسة القدر وحتمية الموت على كل انسان او حيوان كما كانت مغامرات الصعاليك من هذيل تشكل محورا قصصيا مهما في اشعارهم *

— وعلى صعيد الايقاع فلم يبتعد الهذلي عن موروثه الايقاعي الذي تمثل في استخدام البحور الطويلة التي شكلت نسبة كبيرة في مجمل حصيلة الاوزان المستخدمة عنده ، وكان بحر الوافر اقدر على استيعاب تجارب الهذليين الشعرية ، وان تغلب بحر الطويل في نسبة حضوره في الديوان على بقية الابحر ، وكان الهذلي موفقا الى حد كبير في مناسبة اغراضه ايقاع بحره الشعري ، واستطاع ان يجسد معاناته الشعرية بنغم بحره المختار *

— ولما كانت ضرورات الوزن والقفائية تحكم الشاعر وتقيده ، فان الهذلي استطاع ان يوسع نطاق اللغة بما يحقق تجاوبه الايقاعي ويلبي حاجته النفسية للمعنى بتغيير شكل اللفظة بالحذف او الزيادة او التخيير ، فجاءت اغلب ضروراته لاداء معنى اراده بنفسه دون سواه ، وكانت كتب الضرورات مشيرة الى الكثير من ضرورات الهذلي التي اصبحت بعضها قاعدة لمن جاء بعده من الشعراء *

— واستثمر الهذلي خاصية التقطيع الوزني بالكلمات ، وكانت يد الاشارة سباقه له في هذا المجال الذي برع فيه ، وجعله من الفحول بسببه *

— وكان التكرار والتجنيس وسيلتي الشاعر في اثبات قيم او نفيها او تاكيدها فضلا عما تحققه من نغم ، وكان هذان الاداءان واضحين في اشعار القدامى لاعتقادهم على الانشاد والتلاقي المباشر مع الجمهور الذي يريد ان تطرب اذنه قبل اي شيء اخر ، لذلك

جاء اهتمام الهذلي بهذا المفصل الحيوي مكملاً للتناغمات الأخرى التي كان يستحصلها من توقيعه الصوتي في أشعاره •

— كما نرى الهذلي في قوافيه ، واستثمر طاقاتها الإيحائية والنغمية ، وإن دعته فسي أحياناً عدة إلى الأعراب والحروف عن المألوف لمعالجة صور غريبة استلهمها من وحي بيئته الجافة الخشنة ، وعلى الرغم من ذلك فقد كان مسيطراً على زمام قوافيه وممهّداً لها ، فوقعته مواضعها المناسبة ، فكانت دليلاً على براعته ، وسيطرته على فنّه الشعري •
وأخيراً يمكن وصف لغة هذيل أجماً بأنها لغةٌ تزاح فيها اللفظ الغريب باللفظ الواضح ، ونزحت نحو التصوير المجسم باستخدام الأساليب المتنوعة ، ونزعت منزعاً قصصياً في أغلب الأحيان •

نَبِيُّ الْبَصَا وَرَدَّ الْمَجْ

- القران الكريم .
- ابو ذؤيب الهذلي حياته وشعره ، نورة الشملان ، شركة الطباعة العربية،
الرياض ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م .
- الاتقان في علوم القرآن ، السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر
— ٩٩١ هـ) المكتبة الثقافية ، بيروت ، ١٩٧٣ م .
- الادب الجاهلي بين لهجات القبائل واللغة الموحدة ، د . هاشم الطعان
دار الحرية ، بغداد ، ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م .
- ادب العرب في عصر الجاهلية ، د . حسن الحاج حسن ، المؤسسة الجامعية
للدراستات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .
- اساس البلاغة ، الزمخشري (محمود بن عمر - ٥٣٨ هـ) ، دار مطابع الشعب
القاهرة - ١٩٦٠ م .
- اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني - ٤٧١ هـ ، تحقيق ه . ريتز ، مطبعة
وزارة المعارف ، استانبول ، ١٩٥٤ م .
- الاسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، د . عز الدين
اسماعيل ، طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٣ ، ١٩٨٦ م .
- الاسس النفسية لاساليب البلاغة العربية ، د . عبد الحميد ناجي ، المؤسسة
الجامعية للدراستات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .
- اشعار هذيل واثرها في محيط الادب العربي ، اسماعيل داود الننتشة ،
رسالة دكتوراه (مخطوطة) ، جامعة الازهر ، ١٩٧٦ م .
- الاصوات اللغوية ، د . ابراهيم انيس ، الانجلوالمصرية ، ط ٥ ، ١٩٧٥ م .
- الاصول الفنية للشعر الجاهلي ، د . سعد اسماعيل شلبي ، دار غريب
للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .
- اغواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ، د . نايف خرما ، اصدار المجلس
الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ط ٢ ، ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م .
- الاغاني ، ابو الفرج الاصفهاني (علي بن الحسين ، ٣٥٦ هـ) ، تحقيق : عبد
الكريم ابراهيم الخرباوي ومحمود محمد عنيم ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر

بيروت ، بدون ت . ط .

- الافكار والاسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته ، أ : ف تشيتشرين ، ترجمة
د . حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، بدون ت .
- الامالي ، القالي (ابو علي - اسماعيل بن القاسم ٣٥٦ هـ) ، منشورات ، دار الافاق
الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٠ م .
- الامثال في القرآن الكريم ، د . محمد جابر الفياض ، دار الشؤون الثقافية
العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٨ م .
- انوار الربيع في انواع البديح ، ابن محصوم (السيد على صدر الدين المدني
١١٢٠ هـ) ، حققه وترجم لشعرائه شاكرو هادي شكر ، مطبعة النعمان ، النجف
الاشرف ، ط ١ ، ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٩ م .
- الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، مصطفى جمال السيـن ،
مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م .
- البلاغة (محاضرات السنة الاولى ، الفصل الاول ، كلية الفقه) ، د . مجيد ناجي
مكتب الرواد للطباعة ، بغداد ، د . ت .
- البناء الفني في شعر الهذليين - دراسة تحليلية ، اياد عبد المجيد ابراهيم
رسالة دكتوراه على الالة الكاتبة ، جامعة بغداد - كلية الاداب ، ١٤١٠ هـ
- ١٩٩٠ م .
- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، دار
توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- البيان والتبيين ، الجاحظ (ابو عثمان عمرو بن بحر ٢٥٥ هـ) ، تحقيق عبد
السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط ٥ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .
- تاج العروس من جواهر القاموس ، الزبيدي (السيد محمد مرتضي الحسيني
١٢٠٥ هـ) المطبعة الخيرية بمصر ، ط ١ ، ١٣٠٦ هـ .
- تاريخ آدب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت
ط ٢ ، ١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م .
- التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن ، عودة خليل ابو عودة ، مكتبة
المنار ، الزرقاء - الاردن ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .

- تطور الخزل بين الجاهلية والاسلام ، د . شكري فيصل ، مطبعة جامعة دمشق ، ط ٢ ، ١٣٨٣ هـ — ١٩٦٤ م .
- التطور والتجديد في الشعر الاموي ، د . شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ط ٧ ، ١٩٨١ م .
- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ، ابن الاثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد بن مكرم — ٦٣٧ هـ) ، تحقيق : د . مصطفى جواد ود . جميل سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٣٧٥ هـ — ١٩٥٦ م
- الجاهلية — مقدمة في الحياة العربية لدراسة الادب الجاهلي ، د . يحيى الجبوري ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٣٨٨ هـ — ١٩٦٨ م .
- جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د . ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ م .
- الجملة الشرطية عند الهذليين ، ابراهيم ابراهيم فرحات ، رسالة ماجستير كلية الاداب — جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ م .
- جمهرة اشعار العرب ، ابو زيد القرشي ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر بالقاهرة ، د . ت .
- جمهرة الامثال ، ابو هلال العسكري (الحسن بن عبدالله بن سهل — ٣٩٥ هـ) تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم وعبد المجيد قطامش ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع ، القاهرة ، ط ١ ، ١٣٨٤ هـ — ١٩٦٤ م .
- جمهرة اللغة ، ابن دريد (ابو بكر محمد بن الحسن — ٣٢١ هـ) مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، حيدر اباد الدكن ، الهند ، ١٣٤٥ هـ .
- حركات التجديد في الادب العربي ، (محاضرات الادب العربي لطلاب السنة الاولى — كلية الاداب — جامعة القاهرة) دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، ١٩٧٥ م .
- الحروف — الفارابي (ابو نصر محمد بن محمد بن طرخان — ٣٣٩ هـ) تحقيق : محسن مهدي ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٧٠ م .
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، الخاتمي (ابو علي محمد بن الحسين المظفر — ٣٨٨ هـ) تحقيق : جعفر الكتاني ، دار الرشيد للنشر ، بغداد

- ١٩٧٩ م ، د ، ط .
- الحياة والموت في الشعر الجاهلي ، د . مصطفى عبد اللطيف جياووك ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م .
- الحيوان ، الجاحظ (ابو عثمان عمر بن بحر - ٢٥٥ هـ) ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، مطبعة الباب الحلبي ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥ م .
- الخصائص ، ابن جني (ابو الفتح عثمان بن جني - ٣٩٢ هـ) ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٤ ، ١٩٩٠ م .
- دراسات في الشعر الجاهلي - د . نوري حمودي القيسي ، ساعدت جامعة بغداد على نشره ، د . ت . ط .
- دراسات في النقد الادبي ، د . احمد كمال زكي ، دار الاندلس ، ط ٢ ، ١٩٨٠
- دراسات نقدية في الالف العربي ، د . محمود عبد الله الجادر ، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٩٠ م .
- دفاع عن البلاغة ، احمد حسن الزيات ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، القاهرة ط ٢ ، ١٩٦٧ م .
- دلائل الاعجاز ، عبد القاهر ارجاني - ٤٧١ هـ ، تحقيق محمد رضوان المدائني و فايز المدائني ، مكتبة عبداللطيف دمشقي ، ط ٢ ، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- ديوان الاسود بن يعفر ، صنعه د . نوري حمودي القيسي ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م .
- ديوان الاعشى الكبير (ميمون بن قيس) ، شرح وتعليق محمد حسين ، مكتبة الاداب ، المطبعة النموذجية ، ١٩٥٠ م .
- ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بصر ، ط ٤ ، ١٩٨٤ م .
- ديوان اوس بن حجر ، تحقيق وشرح د . محمد يوسف نجم ، دار صادر ، ط ٣ ، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م .
- ديوان بشر بن ابي خازم ، تحقيق : د . عزة حسن ، وزارة الثقافة ، دمشق ط ٢ ، ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م .
- ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق وتحليل ونقد : د . علي الجندي ، مطبعة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ م .

- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، د . يوسف خليف ، دار المعارف
بمصر، ط ٣ ، د . ت .
- الشعراء نقادا ، د . عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة،
بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- شعراء هذيل — اخبارهم واشعارهم في القرن الاول الهجري ، مكي العلمي،
رسالة ماجستير (مخطوطة) ، جامعة دمشق ، ١٩٨٣ م .
- شعر اوس بن حجر ورواته الجاهليين ، د . محمود محمد الجادر، دارالرسالة
للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ م .
- شعر تأبط شرا ، تحقيق : سلمان داود القرغولي وجبار تعبان جاسم ، مطبعة
الاداب في النجف الاشرف ، ط ١ ، ١٣٩٣ هـ — ١٩٧٣ م .
- الشعر الجاهلي — خصائصه وفنونه ، د . يحيى الجبوري ، دار التربية —
بغداد — ١٩٧٢ م .
- الشعر الجاهلي ، مراحل واتجاهاته الفنية (دراسة نصية) — د . سيد حنفي
حسنين ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر — المطبعة الثقافية ، ١٩٧١ م .
- الشعر الجاهلي — منهج في دراسته وتقويمه ، د . محمد النويهي ، الدار
القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت .
- شعر الشنفرى الازدي ، لابي مؤرج بن عمرو السدوسي ت ١٩٥ هـ ، تحقيق
وتذييل : د . علي ناصر غالب ، من مطبوعات مجلة العرب ، الرياض ، الطبعة
الاولى ، ١٤١٩ هـ — ١٩٩٨ م .
- شعر المخضرمين واثار الاسلام فيه ، د . يحيى الجبوري ، طبع في مطابع
الارشاد ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٣٨٤ هـ — ١٩٦٤ م .
- شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي ، د . احمد كمال زكي،
دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ، ١٣٨٩ هـ — ١٩٦٩ م .
- الشعر والتجربة ، ارشيبال مكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ،
مراجعة ، توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣ م .

- الشعر والشعراء ، لابن قتيبة الدينوري ، ت ٢٧٦ هـ ، في جزئين ، تحقيق وشرح احمد محمد شاکر ، دار المعارف — مصر ، ١٩٨٢ م .
- الشعر واللغة ، د . لطفي عبد البديع ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الاولى ، ١٩٦٩ م .
- الشعرية العربية ، أدونيس (علي احمد سعيد) ، دار الاداب — بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٥ م .
- الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، ابوالحسن احمد بن فارس ت ٣٩٥ م وحققه وقدم له : مصطفى الشويبي ، مؤسسة أ . بدران للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٣٨٣ هـ — ١٩٦٤ م .
- الصورة الفنية في المثل القرآني ، د . محمد حسين علي الصغير ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ م .
- الصورة الفنية معياراً نقدياً (منمنن تطبيقي على شعر الاعشى الكبير) ، د . عبد الله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٧ م .
- الصيد والطرْد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، د . عباس مصطفى صالح ، مطبعة السلام — بغداد — ١٩٧٤ م .
- ضرائر الشعر ، لابن عصفور الاشبيلي ، تحقيق : السيد ابراهيم محمد ، دار الاندلس ، لبنان ، الطبعة الاولى ، كانون الثاني (يناير) ، ١٩٨٠ م .
- ظاهرة الشكوى في شعر الهذليين ، بتول البستاني ، رسالة ماجستير بالالفة الكاتبة ، مقدمة الى كلية الاداب — جامعة الموصل — ١٤٠٧ هـ — ١٩٨٧ م .
- طبقات فحول الشعراء — محمد بن سلام الجمحي ت ٢٣٢ هـ — تحقيق محمود محمد شاکر — دار المعارف — القاهرة — ١٩٧٤ م .
- الطبيعة في الشعر الجاهلي — د . نوري حمودي القيسي — دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع — بيروت — الطبعة الاولى — ١٣٩٠ هـ — ١٩٧٠ م .
- الطبيعة في شعر الهذليين ، فاضل بنيان محمد ، رسالة ماجستير بالالفة الكاتبة مقدمة الى كلية الاداب — جامعة بغداد ، ١٤٠٨ هـ — ١٩٨٨ م .
- العربية بين امسها وحاضرها ، د . ابراهيم السامرائي ، وزارة الثقافة والفنون العراق ١٩٧٨ م .
- العصر الاسلامي ، د . شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الحادية عشرة ، ١٩٨٩ م .

- العقد الفريد ، ابن عبد ربه (احمد بن محمد الاندلسي ت ٣٢٨هـ) ، تحقيق احمد امين وصاحبيه ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة ، الطبعة الثالثة ، القاهرة — ١٩٦٥م .
- العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني (ابو علي الحسن الازدي ت ٤٥٦هـ) — حققه — محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٧٢م .
- عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي (محمد بن احمد ت ٣٢٢هـ) ، تحقيق وتعليق د . طه الحاجري و د . محمد زعلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٥٦م .
- فحولة الشعراء ، لابي سعيد الاصمعي ، شرح وتحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني ، المطبعة المنيرية بالازهر ، الطبعة الاولى ١٣٧٢هـ — ١٩٥٣م .
- الفروسية في الشعر الجاهلي ، د . نوري حمودي القيسي ، دار التضامن ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ١٣٨٤هـ — ١٩٦٤م .
- الفصاحة في العربية ، محمد كريم الكواز ، رسالة ماجستير بالالة الكاتبة ، جامعة بغداد — كلية الاداب ، ١٤٠٧هـ — ١٩٨٦م .
- فصل المقال في شرح كتاب الامثال ، لابي عبيد البكري ٤٨٧هـ ، تحقيق : عبد المجيد عابدين واحسان عباس ، ط ١ ، ١٩٥٨م .
- فن القطيع الشعري والقافية ، د . صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد ، ط ٦ ، ١٩٨٧م .
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د . شوقي ضيف ، منشورات مكتبة الاندلس ببيروت — لبنان ط ٣ — ١٩٥٦م .
- في الادب والبيان ، د . محمد بركات حمدي ابو علي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٨٤م .
- في البنية الايقاعية للشعر العربي ، د . كمال ابوديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٧٤م .
- في الضرورات الشعرية ، د . خليل بنيان الحسون ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٤٠٣هـ — ١٩٨٣م .
- في النحو العربي ، نقد وتوجيه ، د . مهدي المخزومي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا — بيروت — الطبعة الاولى ، ١٩٦٤م .

- قراءة ثانية لشعرنا القديم — د • مصطفى ناصف — دار الاندلس — بيروت
الطبعة الثانية — ١٤٠١ هـ — ١٩٨١ م •
- قراءة عرضية في المعلقات العشر — د • عبد المنعم احمد صالح التكريتي
مطبعة الارشاد — بغداد — الطبعة الاولى — ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ م •
- قصة الادب في الحجاز في العصر الجاهلي — عبدالله عبد الجبار ومحمد
عبد المنعم خفاجة — القاهرة — الطبعة الثانية — ١٩٥٩ م •
- قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة — منشورات دار الادب — بيروت —
الطبعة الاولى — ١٩٦٢ م •
- قضايا الشعرية — رومان باكسون — ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون —
دار توبقال للنشر — الدار البيضاء — المغرب — الطبعة الاولى — ١٩٨٨ م •
- القيان والغناء في العصر الجاهلي — د • ناصر الدين الاسد — دار المعارف
بمصر — الطبعة الثانية — ١٩٦٨ م •
- الكامل في اللغة والادب — البرد (ابو العباس محمد بن يزيد ت ٢٨٥ هـ)
تحقيق : محمد ابوالفضل ابراهيم والسيد شحاته — دار نهضة مصر —
القاهرة — د • ت •
- الكتاب ، سيويه (ابو بشر عمرو بن عثمان — ١٨٠ هـ) ، تحقيق : عبدالسلام
محمد هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب — مصر ، ١٣٩٥ هـ — ١٩٧٥ م •
- كتاب الصناعتين — الكتابة والشعر — لابي هلال العسكري (الحسن بن
عبد الله بن سهل ت ٣٩٥ هـ) تحقيق : علي محمد البجاوي ، ومحمد ابوالفضل
ابراهيم — دار الفكر العربي — الطبعة الثانية — د • ت •
- لسان العرب — ابن منظور — (ابو الفضل محمد بن مكرم ت ٧١١ هـ) — دار
صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة — بيروت — ١٣٨٨ هـ — ١٩٦٨ م •
- لغة الشعر الحديث في العراق — د • عدنان حسين العوادي ، دار الحريقة
للطباعة — بغداد ، ١٩٨٥ •
- لغة شعر ديوان الحماسة لابي تمام (باب الحماسة) ، عبد القادر باعيسى
رسالة ماجستير بالالة الكاتبة — مقدمة الى كلية الاداب — جامعة الكوفة
١٤١٦ هـ — ١٩٩٦ م •

- لغة الشعر عند المحروى (دراسة لنوعية فنية في سقط الزند) — د. زهير غازر
- زاهد — دارالشؤون الثقافية العامة — بغداد — ١٩٨٩م.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي — محمد رنا مبارك — دارالشؤون الثقافية العامة — بغداد — الطبعة الاولى — ١٩٩٣م.
- لغة القرآن الكريم في جزء عم^٣ ، محمود احمد نحلة ، دار النهضة العربية بيروت ، ١٩٨١م.
- لغة هذيل ، عبد الجواد محمد الطيب ، رسالة دكتوراه ، طبعت في طرابلس سنة ١٩٨٥م.
- اللهجات العربية في التراث — د. احمد علم الدين الجندى ، رسالة دكتوراه مقدمة الى كلية الآداب بجامعة القاهرة — ١٩٦٥م.
- مبادئ النقد الادبي — أ. أ. رتشاردز — ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوى ، مراجعة د. لويس عوض — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر — مطبعة مصر — ١٩٦٣م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر — ضياء الدين بن الاثير — قدم له وحققه — د. احمد الحوفي ود. بدوى طبانة — دار النهضة مصر للطبع والنشر — القاهرة — ط ١ ، ١٣٧٩هـ — ١٩٥٩م.
- مجمل الأمثال ، الميداني (ابو الخليل احمد بن محمد — ٥١٨هـ) تحقيق: محمد محي الدين — عبد الخنيد ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ١٣٧٤هـ — ١٩٥٥م.
- المخدوم ، ابن سيده (ابو الحسن علي بن اسماعيل — ٥٥٨هـ) ، المطبعة الكبرى الاميرية ، بولاق — ط ١ ، ١٣١٨هـ.
- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، د. عبدالله الحبيب المجذوب ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي — مصر — الطبعة الاولى — ١٣٧٤هـ — ١٩٥٥م.
- المنزه في علوم اللغة وانواعها ، السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن ابن ابي بكر — ٩١١هـ) ، تحقيق: محمد احمد جاد المولى واخرين ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٣٧٨ — ١٩٥٨م.
- المستقصى في امثال العرب ، الزمخشري (محمد بن عمر ، ٥٣٨هـ) مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، الهند ط ١ ، ١٣٨١هـ — ١٩٦٢م.
- المصون في الادب — لابي احمد الحسن بن عبدالله العسكري ت ٣٨٢هـ تحقيق: عبد السلام محمد هارون — دار الرفاعي بالرياض — الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ — ١٩٨٢م.

- معاني النحو — د . قاضل صالح السامرائي — ساعدت جامعة بغداد على نشره — ١٩٩١م .
- معجم البلدان — ياقوت الحموي (شهاب الدين عبدالله — ٦٢٦هـ)
دار صادر — بيروت — ١٣٧٥ هـ — ١٩٥٦م .
- معجم لغات القبائل والامصار — د . جميل سعيد ود . داود سلام — مطبعة
المجمع العلمي العراقي — ١٣٩٨ هـ — ١٩٧٨م .
- معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع — البكري (عبدالله بن عبدالعزيز
٤٨٧هـ) — تحقيق : مصطفى السقا — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر
— الطبعة الاولى ، ١٣٦٤ هـ — ١٩٤٥م .
- المعرب من الكلام الاعجمي على حروف المعجم ، الجواليقي (أبو منصور
موهوب بن احمد — ٥٤٠ هـ) تحقيق احمد محمد شاكر ، مطبعة
دار المعارف ، مصر — ط ٢ ، ١٣٨٩ هـ — ١٩٦٩م .
- المعنى والكلمات ، الموسوعة الصغيرة ، د . سعيد الشاني ، دار الشؤون
الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م .
- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) — د . جابر عصفور — المركز
العربي للثقافة والعلوم — ١٩٨٢ .
- مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان
المطبوعات الجامعية بالجزائر ، ط ٣ ، ١٩٨٣م .
- مقالة في اللغة الشعرية ، محمد الاسعد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت — ط ١ ، ١٩٨٠م .
- مقدمة ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد — ٨٢١ هـ) دار القلم ، بيروت
لبنان ، ط ٧ ، ١٤٠٩ هـ — ١٩٨٩م .
- ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام — حاكم حبيب عزز —
رسالة ماجستير بالالة الكتبية — جامعة بغداد — كلية الآداب — ١٩٨٦م .
- مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق — ديفد ديتش ، ترجمة :
محمد يوسف نجم ، مراجعة احسان عباس — دار صادر — بيروت — ١٩٦٧م .
- من قضايا الادب الجاهلي ، د . محمد ابو الانوار ، دار وهذان للطباعة
مصر ، ١٩٧٦م .

- منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني (ابو الحسن بن ابي عبدالله
— ٦٨٤ هـ) تحقيق : محمد حبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية
التونسية ، تونس ، ١٩٦٦ م .
- الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري ، الامدى (ابو القاسم الحسن بن بشر
— ت ٣٧٠ هـ) ، تحقيق : احمد صقر — دار المعارف — مصر — ٣٨٠ هـ —
١٩٦١ م .
- موسيقى الشعر — د . ابراهيم انيس — دار القلم — بيروت — الطبعة الرابعة
١٩٧٢ م .
- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) — د . شكوى محمد عياد
— دار المعرفة — الطبعة الاولى — ١٩٦٨ م .
- نزهة الالباء في ذبقات الادباء ، ابن الانباري (ابو البركات ، كمال الدين
عبدالرحمن بن محمد ٥٧٧ هـ) ، تحقيق د . ابراهيم السامرائي — مكتبة
الاندلس — بغداد — الطبعة الثانية — ١٩٧٠ م .
- نظرية الادب ، رنيه ويليك واوستن وارين ، ترجمة : محي الدين صبحي
مراجعة د . حسام الخنيب ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ١٢٩٢ هـ — ١٩٧٢ م .
- نظرية البنائية في النقد الادبي ، د . صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية
العامة — بغداد — ط ٣ ، ١٩٨٧ م .
- النقد الادبي الحديث ، د . محمد عظيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة
١٩٧٧ م .
- نقد الشعر — لابي فرج قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) ، تحقيق : كمال مصحافى ،
مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط ٣ ، ١٩٧٩ م .
- نقد الشعر في المنثور النفسي ، د . ريسان ابراهيم ، دار الشؤون الثقافية
العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٩ م .
- النقد عند اللخويين في القرن الثاني الهجري ، سينة احمد محمد ، دار الرسالة
للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧ م .
- النكت في اعجاز التران ، الرماني (ابوالحسن ، علي بن عيسى — ٣٨٦ هـ)
ضمن (ثلاث رسائل في اعجاز القرآن) ، تحقيق : محمد خلف الله ومحمد
زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت .

- النوادر في اللغة ، لابي زبيد الانصاري (ت ٢١٥هـ) ، دارالكتاب العربي
— بيروت — ط ٢ ، ١٣٨٧هـ — ١٩٦٧م .
- هذيل في جاهليتها واسلامها ، د . عبد الجواد الطيب ، دارالعريسة
للكتاب — ليبيا ، ١٩٨٢م .
- الواقع والاسطورة في شعر ابي ذؤيب الجاهلي ، د . نصرت عبد الرحمن
دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان — الاردن — ١٩٨٥م .
- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، د . نوري حمودي القيسي ، مؤسسة
دار الكتب ، الموصل ، ١٣٩٤هـ — ١٩٧٤م .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، عبد العزيز الجرجاني (ت ٢٦٦هـ) ، تحقيق
: محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى الباب
الجلبي ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٦٦م .

الدوريات

=====

- البناء الفني لشعر الحكمة عند المتنبي — دراسة لغوية ، د . هادي الحمداني
— مجلة الضاد ، الجزء الثاني ، جماد الاخر ، ١٤٠٩هـ ، كانون الثاني
١٩٨٩م .
- علم اللغة والنقد الادبي ، د . عبده الراجحي ، مجلة فصول ، المجلد
الاول ، العدد الثاني ، يناير (١٩٨١م) .

Abstract

* The Poetry Language of Hudhail's Diwan *

This study is meant by studying the language characteristics of Diwan Al-Hudhail's taking the recitation of Al-Sukkary as the main source.

The study can be divided into three chapters ; utterances, formation , and hythm in addition to the preface, introduction, and conclusion.

- The Preface can be classified into 3 parts ;
- The first part tries to settle the poetry language term. The second explains the nature of pre-Islamic poetry language, and the beginning of Islamic age. While the third discusses the importance of Hudhail's poetry of the ancient critic issues.

Chapter one shows the importance of the utterances in poetry formation, contexts, and can be divided into two dissertations .

The first clearance nature explanation in Pre-Islamic poetry language generally, and Hudhaili poetry language especially. Then continued to search the clearance character of poetry language, and observed the most important utterance bases , and their context and their meaning overwhelms, so utterances of various contexts as :

vision, feeling, places names , proper nouns, pronouns , death, weapon and animals, moving in observed and accumulated form, so helped in exploration of clearance character, in their poetry.

The second ; meant by showing strangeness nature in Hudhail's poetry that was a main character of their poetry .

- Chapter two ; deals with the main formation points that diffused-out in Hadhail's Diwan as: condition negation, enter-negative talking, affirmation, simile , and borrowing, writing proverbs, and lastly the story, and the researcher interested with showing the meeting points among Hudhail's in their poetry formation.

- Chapter three : Shows Hudhail's poets abilities in using rhythm for expressing of their thoughts, and shows the effects of joining connotation with the letter phones, and it included poetic-music (prosody), and poetry necessitation, circulation, interrelation, starts, poetry cutting, repetition, verse- ends .

- Conclusion shows the main results that reached by statistical way, then the analysis of poetry language characters of them.

At last Hadhail's poetry language describes as language of strange utterance, storical nature, and structural picture.

منتدی سور الأزربکیه

WWW.BOOKS4ALL.NET